UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

O SOLO AO PREGADOR EM SÃO JOÃO DEL-REI: HISTÓRIA, PRÁTICA E EDIÇÕES

ADILSON CANDIDO DOS SANTOS

RIO DE JANEIRO, 2013

O SOLO AO PREGADOR EM SÃO JOÃO DEL-REI: HISTÓRIA, PRÁTICA E EDIÇÕES

por

ADILSON CANDIDO DOS SANTOS

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO como requisito para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Doutor Carlos Alberto Figueiredo.

RIO DE JANEIRO, 2013

Santos, Adilson Candido dos.
S237 O solo ao pregador em São João Del Rei: história, prática e edições / Adilson Candido dos Santos, 2013.
159 f. ; 30 cm

Orientador: Carlos Alberto Figueiredo.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

1. Xavier, José Maria, Padre, 1819-1887. 2. Composição (Música). 3. Solo ao Pregador. 4.Liturgia – Música – São João Del Rei (MG). I. Figueiredo, Carlos Alberto. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de mestrado em Música. III. Título.

CDD –781.3

Autorizo a cópia da minha dissertação "O Solo ao Pregador em São João Del-Rei: história, prática e edições".

_____
Adilson Candido dos Santos

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

O SOLO AO PREGADOR EM SÃO JOÃO DEL-REI: HISTÓRIA, PRÁTICA E EDIÇÕES

por

ADILSON CÂNDIDO DOS SANTOS

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Carlos Alberto Figueiredo (orientador)

Professor Doutor Eduardo Lakschevitz Xavier Assunção

Professor Doutor Edilson Rocha

Conceito: APROVADO

AGOSTO DE 2013

SANTOS, Adilson Candido dos. *O Solo ao Pregador em São João del-Rei: história, prática e edições*. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

A considerável ocorrência de obras de Solo ao Pregador citadas nos catálogos temáticos de música brasileira dos séculos XVIII e XIX, bem como daquelas encontradas em dois importantes arquivos musicais do país, o da bicentenária Orquestra Lira Sanjoanense e o da Orquestra Ribeiro Bastos, demonstra o grande interesse dos compositores brasileiros setecentistas e oitocentistas por esse tipo de composição. O objetivo desta pesquisa é investigar tais composições, não apenas como objeto, mas, também, enquanto prática, particularmente em São João del-Rei (MG), cidade remanescente do período colonial, onde a manifestação paralitúrgica do Solo ao Pregador ainda sobrevive nas tradicionais festas e solenidades religiosas. Para tanto, esse cerimonial é analisado sob uma perspectiva diacrônica, comparativa e contextual, tomando como base o ensaio *Contexto, Execução e Significado do Ritual: a Monarquia Britânica e a "Invenção da Tradição", c. 1820 a 1871*, do historiador britânico David Cannadine, que propõe que, para compreender o significado de um ritual de maneira historicamente convincente, faz-se necessário localizá-lo, de maneira ampla, no seu respectivo contexto histórico. Nesta pesquisa são apresentadas, igualmente, a Edição Crítica de quatro obras de Solos ao Pregador do compositor são-joanense Padre José Maria Xavier (1819-1887), secundadas pelos estudos sobre Edição Musical realizados pelo musicólogo brasileiro Carlos Alberto Figueiredo, em sua Tese *Editar José Maurício Nunes Garcia*.

Palavras-chave: Música Colonial – Solo ao Pregador – Liturgia – Edição Musical – José Maria Xavier

SANTOS, Adilson Candido dos. *Solo ao Pregador at São João del-Rei: history, practice and editions*. 2013. Master Thesis in Music – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The considerable occurrence of the compositions called *Solo ao Pregador* quoted in the thematic catalogues of Brazilian music of 18th and 19th century, as well as those found in two important musical archives, the one of the bicentenary Lira Sanjoanense Orchestra and that of the Ribeiro Bastos Orchestra, shows the great interest of Brazilian composers of the eighteenth and nineteenth century in this kind of composition. The aim of this research is to investigate such compositions, not only as an object, but also considering the practice, particularly at São João del-Rei (MG), town born in the colonial period, where this paraliturgical manifestation still happens in traditional religious celebrations. For this purpose the ceremonial is analyzed under a diachronous comparative and contextual perspective having as a basis the article "The context, performance and meaning of ritual: the British monarchy and the Invention of tradition, c. 1820-1871" by the British historian David Cannadine, who suggests that in order to understand the meaning in a convincing historical way it is necessary to localize it in a broad manner, in its respective historical context. In this research is also presented the Critical Edition of four *Solos ao Pregador* of the composer, born in São João del-Rei, Father José Maria Xavier (1819-1887), and accompanied by the studies on musical edition carried out by the Brazilian musicologist Carlos Alberto Figueiredo, in his Thesis *Editar José Maurício Nunes Garcia*.

Keywords: Brazilian Colonial Music – Solo ao Pregador – Liturgy – Music Edition – José Maria Xavier.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Candido Francisco dos Santos e Maria Eulália de Andrade Santos

Ao meu orientador Professor Doutor Carlos Alberto Figueiredo

Agradecimentos especiais ao pesquisador e co-orientador Aluízio José Viegas

Ao Programa CAPES – Demanda Social

Aos membros da Banca Examinadora

Às Orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos de São João del-Rei (MG)

Abgar Antônio Campos Tirado

Rogerio Lucas de Carvalho

Antônio Gaio Sobrinho

Suely Campos Franco

Virgínia Xavier

Aos meus irmãos Candido dos Santos Filho e Neuci dos Santos

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 1

CAPÍTULO 1: A MÚSICA LITÚRGICA EM SÃO JOÃO DEL-REI..... 6

1.1 Aspectos gerais..... 7

1.2 A música litúrgica em São João del-Rei..... 13

1.3 O Padre José Maria Xavier..... 20

CAPÍTULO 2: O SOLO AO PREGADOR EM SÃO JOÃO DEL-REI..... 42

2.1 O Objeto..... 43

2.2 O Ofício de Pregador no Brasil Português..... 52

2.3 História e Prática do Solo ao Pregador em São João del-Rei..... 63

2.3.1 Considerações..... 63

2.3.2 História do Solo ao Pregador em São João del-Rei..... 64

2.3.3 Breve panorama do contexto socioeconômico e cultural de São João del-Rei nos séculos XVIII e XIX..... 74

2.3.4 A prática do Solo ao Pregador em São João del-Rei..... 76

CAPÍTULO 3: AS EDIÇÕES DE QUATRO SOLOS AO PREGADOR DO PADRE JOSÉ MARIA XAVIER..... 82

3.1 Considerações gerais..... 83

3.2 Breve histórico das edições musicais de música colonial brasileira..... 85

3.3 A Tese *Editar José Maurício Nunes Garcia* de Carlos Alberto Figueiredo..... 88

3.4 As Edições de quatro Solos ao Pregador do Padre José Maria Xavier..... 89

3.4.1 Edição do Solo ao Pregador *Jam nunc paterna claritas*..... 98

3.4.2 Edição do Solo ao Pregador *Creator alme siderum*..... 111

3.4.3 Edição do Solo ao Pregador *O Gloriosa Virginum*..... 121

3.4.4 Edição do Solo ao Pregador *Veni Creator Spiritus*..... 132

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 146

REFERÊNCIAS..... 151

ANEXOS..... 160

LISTA DE ABREVIATURAS

1. Acervos e Catálogos

AED	Arquivo Eclesiástico da Diocese de São João del-Rei
BECOP	Acervo de Documentos Musicais Manuscritos da Banda Euterpe Cachoeirense de Ouro Preto
CFCLA	Acervo de Manuscritos Musicais da Coleção Francisco Curt Lange (Compositores Anônimos)
CFCLM	Acervo de Manuscritos Musicais da Coleção Francisco Curt Lange (Compositores Mineiros)
CFCLN	Acervo de Manuscritos Musicais da Coleção Francisco Curt Lange (Compositores Não Mineiros)
CPMSRB	Catálogo de Publicações de Música Sacra Religiosa Brasileira
CO	Catálogo O Ciclo do Ouro (O Tempo e a Música do Barroco Católico)
COM	Catálogo Temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia
MCG	Catálogo de Manuscritos Musicais do Museu Carlos Gomes
MIOP	Museu da Inconfidência de Ouro Preto
MSM	Catálogo de Obras Música Sacra Mineira
OLS	Orquestra Lira Sanjoanense
ORB	Orquestra Ribeiro Bastos
ORT	Orquestra e Banda Ramalho de Tiradentes
PAMM	Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro
VGS	Acervo do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos

2. Vozes

S	Soprano
A	Alto
T	Tenor
B	Baixo
s	Solista

1. Instrumentos

Bx	Baixo
Cb	Contrabaixo
Cl	Clarineta
Fl	Flauta
Tpa	Trompa
Tpt	Trompete
Vla	Viola
Vlc	Violoncelo
Vln	Violino

2. Localização

c	Compasso
t	Tempo
n	Nota

3. Edições

F	Fonte
CAS	*Creator alme siderum*
JNPC	*Jam nunc paterna claritas*
OGV	*O Gloriosa Virginum*
VCS	*Veni Creator Spiritus*

4. Outros

fl.	Florescimento	**Fig.**	Figura
gr.	Grafia	**EM**	Exemplo Musical
s.d.	Sem data		
sec.	Século		

QUADROS

1 Funções litúrgicas anuais das Orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos..... 19

2 Discografia do Padre José Maria Xavier..... 40

3 Relação de Solos ao Pregador citados em Catálogos..... 47

4 Relação de Solos ao Pregador nos arquivos das Orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos de São João del-Rei e Orquestra Ramalho de Tiradentes 49

5 Relação de alguns pregadores e oradores sacros brasileiros dos séculos XVI até o início do século XX..... 59

6 Alguns pregadores e oradores sacros que ocuparam o púlpito em São João del-Rei do século XVIII até o início do século XX 70

7 Relação das composições de Solos ao Pregador do Padre José Maria Xavier..... 90

8 Festas e Solenidades onde o hino *O Gloriosa Virginum* é rezado ou cantado..... 121

FIGURAS E EXEMPLOS MUSICAIS

Fig.1 Termo de criação da “Companhia de Muzica” com a assinatura dos fundadores..... 17

Fig.2 Assentamento de Batismo do Padre José Maria Xavier..... 21

Fig.3 Assentamento de Óbito do Padre José Maria Xavier..... 37

Fig.4 Herma do Padre José Maria Xavier em frente à Igreja do Rosário..... 38

EM1 Parte vocal do Solo ao Pregador *O Lingua Benedicta* de José R. de Domingues Meirelles 44

Fig.5 Publicação de festividade religiosa no jornal “O Arauto de Minas”..... 78

Fig.6 Parte Musical do programa das Solenidades de Trânsito e Assunção de Nossa Senhora em 2011..... 79

Fig.7 Programa das Solenidades da Semana Santa de 1986..... 79

Fig.8 Arranjo da Abertura *La Gazza Ladra* de Rossini para a S. Filarmônica Sanjoanense em 1843..... 100

Fig.9 Página inicial da partitura autógrafa do Solo ao Pregador *Jam nunc paterna claritas*..... 104

EM2 Emprego do Motivo de Rossini no Solo ao Pregador *Jam nunc paterna claritas*..... 105

EM3 Emprego do Motivo de Rossini no Solo ao Pregador *Jam nunc paterna claritas.*..... 106

Fig.10 Página inicial da partitura autógrafa do Solo ao Pregador *Creator alme siderum*..... 115

Fig.11 Manuscrito do Testamento e Inventário de Maria Viegas (1721)..... 123

Fig.12 Bula Papal que eleva a Irmandade de Nossa Senhora das Mercês de São João del-Rei à categoria de Confraria (1889)..... 124

Fig.13 Página inicial do manuscrito autógrafo do Solo ao Pregador *O Gloriosa Virginum*..... 128

EM4 Parte de viola da cópia de Martiniano Ribeiro Bastos nos compassos 10, 11 e 12 do *Veni*

Creator Spiritus..... 136
EM5 Parte de viola da cópia de Martiniano Ribeiro Bastos nos compassos 32, 33 e 34 do *Veni Creator Spiritus*..... 137
Fig.14 Parte autógrafa de trompas do Solo ao Pregador *Veni Creator Spiritus* 140
Fig.15 Cobertura superior do púlpito da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar..... 143

INTRODUÇÃO

Minas Gerais abriga um grande número de acervos onde estão depositados documentos que atestam a intensa prática musical na região desde os primórdios do século XVIII. Dentre estes, o arquivo musical da Orquestra Lira Sanjoanense e o da Orquestra Ribeiro Bastos, em São João del-Rei, são considerados os dois mais importantes do Brasil no que se refere à música sacra e religiosa dos séculos XVIII e XIX, com número expressivo de obras. O fato de as duas agremiações se manterem atuantes até os dias de hoje, de maneira ininterrupta, desde o período colonial e ainda exercendo função litúrgica nas cerimônias religiosas são-joanenses, veio a favorecer a conservação dos arquivos, ao passo que, em vários outros lugares, onde os grupos musicais não sobreviveram à renovação litúrgica imposta pelo Concílio Vaticano II, eles foram totalmente extintos.

Conforme o musicólogo Paulo Castagna (2008c, p. 21), muitos desses acervos ainda não foram total e sistematicamente pesquisados sob um crivo musicológico. Segundo ele, no Brasil ainda não existe uma política patrimonial relacionada à catalogação, conservação, proteção e revitalização da música produzida e executada no nosso passado. No arquivo musical das tradicionais orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos, encontram-se vários manuscritos denominados **Solo ao Pregador** ou **Ária ao Pregador**, que, apesar do zelo de membros dedicados dessas corporações, acham-se em estado precário e desgastados pela ação do tempo. A maioria dessas obras apresenta-se em partes cavadas, pois, como explica o pesquisador Aluízio Viegas[1], o uso de partituras não foi muito comum nas agremiações musicais do período colonial, fato esse

[1] Informação fornecida por Aluízio Viegas, pesquisador e arquivista da Orquestra Lira Sanjoanense, por meio de entrevista, em 20 de janeiro de 2013.

que veio a facilitar o extravio, deixando algumas incompletas, com parte vocal ou instrumental desaparecidas; outras, por sua vez, foram modificadas, passando, ao longo do tempo, por adaptações e arranjos de acordo com a composição do grupo musical.

As informações sobre o Solo ao Pregador ainda são escassas, e nenhum estudo aprofundado foi feito sobre o assunto. Alguns projetos, como o *Acervo da Música Brasileira – Restauração e Difusão de Partituras*, do Museu da Música de Mariana, e o *Patrimônio Arquivístico – Musical Mineiro*, ambos coordenados por Paulo Castagna, vieram a editar algumas obras. Dessas edições, algumas foram executadas e gravadas, como o *Maria Mater gratiæ* do compositor Emílio Soares Gouveia Horta Júnior (1839-1907) e o *Hodie Christus natus est* de Carlos Gonçalves de Moura (fl. sec. XIX). Outros projetos, como o *Música Sacra Mineira*, reorganizado em 1997, pelo musicólogo José Maria Neves com patrocínio da Funarte, e o *Acervo de Música Antiga da Microrregião de Viçosa*, coordenado por Modesto Flávio Chagas Fonseca, editaram, igualmente, algumas composições. Porém, as informações contextuais sobre a história e prática do Solo Pregador nos textos introdutórios dessas edições são bastante sucintas, não explicando como e quando essa manifestação paralitúrgica veio a acontecer no Brasil e nem apresentando detalhes sobre o seu cerimonial durante o serviço religioso. Tampouco, até o presente momento, nenhuma pesquisa acadêmica foi realizada sobre o tema.

O levantamento de obras de Solos ao Pregador citadas nos catálogos temáticos brasileiros, bem como daquelas de mesma denominação catalogadas em dois importantes arquivos mineiros, o da bicentenária Orquestra Lira Sanjoanense e o da Orquestra Ribeiro Bastos, indicou que as primeiras

composições surgiram na segunda metade do século XVIII. Constatou-se, também, que no século seguinte, elas foram mais numerosas, e que a partir do século XX, praticamente inexistentes. Esse levantamento demonstrou, igualmente, que Minas Gerais lidera quanto ao número dessas obras, e que, dentre os compositores brasileiros, o são-joanense Padre José Maria Xavier (1819-1887) foi aquele quem mais se dedicou a esse tipo de composição.

São poucas as cidades mineiras que possuem grupos musicais remanescentes dos séculos XVIII e XIX, e que ainda mantêm a sua função litúrgica. São elas: São João del-Rei, Tiradentes e Prados. Dentre essas, apenas em São João del-Rei, as composições de Solo ao Pregador ainda são ouvidas eventualmente nas missas cantadas de algumas festas e solenidades religiosas tradicionais, como no Trânsito e Assunção de Nossa Senhora (15 de agosto), Festa de Nossa Senhora das Mercês (24 de setembro) e Semana Santa (festa móvel). Nessas celebrações, a música do Solo ao Pregador é executada pela "orquestra" durante o cerimonial de bênção e incensação do sacerdote pregador, com todo o aparato litúrgico concernente à ocasião.

De acordo com o exposto, este trabalho se estruturou a partir de duas indagações:

- Por que Minas Gerais registra grande ocorrência de composições de Solo ao Pregador?
- Quando se iniciou essa prática e por que ela ainda sobrevive em São João del-Rei?

Esses questionamentos, por sua vez, determinam o balizamento cronológico e geográfico desta pesquisa, que se inicia na segunda metade do

século XVIII, quando apareceram as primeiras composições, e segue até os dias atuais, abordando a história e prática do Solo ao Pregador em São João del-Rei, caso raro de sobrevivência de tal prática. Optou-se, também, por realizar a edição crítica de quatro Solos ao Pregador do Padre José Maria Xavier.

Nesta pesquisa, não será abordado o Solo ao Pregador simplesmente em termos de objeto e de sua estrutura interna, mas também como prática, buscando localizá-la, de maneira ampla, no contexto em que se realiza, bem como o seu cerimonial, sob uma perspectiva diacrônica, comparativa e contextual. Para tanto, tomou-se como base o ensaio *Contexto, Execução e Significado do Ritual: a Monarquia Britânica e a "Invenção da Tradição", c. 1820 a 1871* do historiador britânico David Cannadine, que analisa o cerimonial da Família Real britânica, apresentado no livro *A Invenção das Tradições* (HOBSBAWM, 2012). Cannadine parte do pressuposto de que, para redescobrir o significado de um ritual de maneira historicamente convincente, faz-se necessário localizá-lo de modo mais abrangente no seu respectivo contexto histórico. No que se refere às edições musicais, foi adotado como referencial teórico o estudo de Carlos Alberto Figueiredo apresentado em sua Tese *Editar José Maurício Nunes Garcia* (2000), cuja abordagem traz uma sistematização das metodologias empregadas nesse campo. Sobre a Igreja no Brasil durante os séculos XVIII e XIX, foram adotados como bibliografia de apoio os dois volumes da *História da Igreja no Brasil*, de Eduardo Hornaert (2008) e João Fagundes Hauck (1985). A concepção desses autores quanto ao papel da Igreja, interpretado "a partir do povo", se insere na noção de uma historiografia integrada com outras áreas do conhecimento humano, que não se fundamenta apenas em documentos, mas em outros tipos de evidência além das escritas, atingindo medularmente aquela concepção

positivista de uma história como apenas relato de acontecimentos. Quanto à atuação das irmandades religiosas em Minas Gerais, baseou-se no livro *Os leigos e o Poder*, de Caio César Boschi (1986), que traz um denso e confiável estudo sobre a presença marcante das associações leigas na sociedade mineira de 1745 até 1820. Boschi não trata do declínio das irmandades mineiras no século XIX.

O trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro — **A Música Litúrgica em São João del-Rei** — discorre, de maneira geral, sobre a liturgia e a paraliturgia antes do Concílio Vaticano II, e, num aspecto mais restrito, trata da música litúrgica tradicional em São João del-Rei, trazendo, também, um levantamento de dados biográficos de um dos seus principais representantes, o Padre José Maria Xavier. O segundo capítulo — **O Solo ao Pregador em São João del-Rei** — aborda a história e prática do Solo ao Pregador em São João del-Rei. E o último é reservado às **Edições de quatro Solos ao Pregador do Padre José Maria Xavier**.

“Quanto mais procuro minhas origens, mais me sinto presente em meu tempo”.

Padre Marie-Dominique Chenu, citado por Hornaert (2008, p. 8).

CAPÍTULO 1

A MÚSICA LITÚRGICA EM SÃO JOÃO DEL-REI

1.1 Aspectos gerais

Antes que se discorra sobre a tradicional música litúrgica em São João del-Rei e sobre um dos seus principais representantes, o Padre José Maria Xavier, faz-se mister que se entenda como funcionavam a música e a liturgia antes das mudanças impostas pelo Concílio Vaticano II[2], por meio da Constituição *Sacrosantum Concilium* (1963), bem como as suas particularidades no Brasil português. Isso se faz necessário, tendo em vista que, antes de o Brasil se tornar um Estado laico, conforme a Constituição de 1891, a religião católica era a religião oficial do Estado. E, conforme explica o historiador Eduardo Hornaert (2008, p. 157), desde a época do Descobrimento até a Proclamação da República, ser cristão significava adotar a cultura portuguesa.

Em 1522, o papa Adriano, ao conceder ao rei Dom João III a dignidade de Grão-Mestre da Ordem de Cristo[3], e estendendo o título aos seus sucessores, selou uma aliança com a Coroa portuguesa, propiciando aos monarcas lusitanos exercerem, conjuntamente, os governos civil e religioso. Esse direito, instituído como Padroado, permitia-lhes a cobrança e administração dos dízimos eclesiásticos, exigia também que zelassem pelo bem espiritual das colônias e promovessem a expansão da fé cristã (*ibidem*, p. 165). Em 1532, o governo português criou a Mesa da Consciência e Ordens e o Conselho Ultramarino, uma espécie de departamento religioso do Estado para cuidar da administração política e religiosa das colônias (*ibidem*, p. 164). No Brasil, os primeiros

---

[2] O Concílio Vaticano II foi convocado pelo Papa João XIII por meio da bula papal *Humanae Salutis* no dia 25 de dezembro de 1961. Teve sua primeira sessão no dia 11 de outubro de 1962, presidida pelo mesmo papa. As três sessões seguintes foram presididas pelo Papa Paulo VI. Dentre os vários temas abordados, um deles foi a reforma litúrgica (nota do autor).

[3] A Ordem de Cristo foi criada em Santarém (Portugal) por decreto papal no dia 14 de março de 1319, a pedido de Dom Diniz. Ela herdou os bens da Ordem dos Templários, estabelecida em Portugal em 1125 e extinta em 1310, e que teve grande influência política. Em 1550, o papa Júlio III anexou à Ordem de Cristo o grão-mestrado das Ordens de São Bento e São Tiago, criadas na mesma época. (HORNAERT *et al*., 2008, p. 162).

povoamentos acompanharam os ciclos extrativistas. Primeiramente, o Ciclo da Cana de Açúcar, no litoral, e no final do século XVII, o Ciclo do Ouro, em Minas Gerais. O enriquecimento de alguns desses povoamentos passaram a exigir maior controle administrativo por parte da Coroa, que, oportunamente, os transformava em vilas com a instalação de paróquias, que logo se tornavam freguesias, abrigando também as Câmaras Municipais ou Senados da Câmara[4]. Em 1551, foi criada a primeira diocese, instalada na Bahia. Cabia ao monarca, como delegado pontifício, designar eclesiásticos para ocupar o governo das dioceses e paróquias, bem como a obrigação de erigir igrejas e remunerar o clero. Esse "padrão" português sustentou por mais de três séculos a unidade política da colônia, já que o Estado tinha a Igreja como um fator decisivo para o êxito da empresa mercantil-colonial (BOSCHI, 1986, p. 2).

A palavra "liturgia" vem do grego *leitourgía*, e literalmente significa: desempenho de uma função pública (PEREIRA, 1990, p. 344). Em sentido lato, a liturgia é o conjunto dos elementos e práticas do culto religioso (missa, orações, cerimônias, sacramentos, objetos de culto etc.) instituído por uma Igreja ou seita religiosa (HOUAISS, 2001, p.1773). Em termos específicos, a liturgia católica compreende o complexo de ritos (cerimônias ou fórmulas) empregados na celebração dos serviços litúrgicos, como a Missa e o Ofício Divino, na administração dos Sacramentos e no uso dos Sacramentais (COELHO, 1950, p. 5, v1). Na Liturgia Romana, oficializada pelo Concílio de Trento[5] (1545-1643), os

---

[4] A Câmara ou Senado da Câmara era, nos tempos coloniais, a instituição responsável pela administração das Vilas e seus Termos, daquilo, enfim, que hoje chamaríamos município, cabendo-lhes as funções legislativas, administrativas e judiciárias de primeira instância. Fiscalizada pelo Ouvidor ou Corregedor da Comarca, competia-lhe, por seus oficiais, a fixação das posturas municipais e a organização das festas oficiais e dos festejos régios (GAIO SOBRINHO, 2010, p.5).

[5] Antes do Concílio de Trento, no século XVI, e após o Edito de Milão, em 313, existiam várias liturgias, estabelecidas conforme o costume. As principais eram: siríaca e alexandrina, no Oriente, e galicana e romana no Ocidente (COELHO, 1950, p. 198, v1).

ritos eram praticados e ministrados exclusivamente pelos membros do clero, sem a participação do povo. Eram rezados e cantados em latim, idioma oficial da Igreja, e compreendiam uma série de cânones sobre a maneira de falar, pronunciar as palavras e fazer os gestos, etc.

Na época da formação do Brasil, a liturgia se reduzia praticamente à celebração da missa (HORNAERT *et al*., 2008, p. 297). As *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, com clara orientação tridentina, regeu a vida social e religiosa da colônia desde 1707, ano em foi instituída, até o século XIX. O artigo 366, do Livro Segundo, reza que "todo o Christão baptizado [...] é obrigado a ouvir Missa inteira aos Domingos, e dias Santos de guarda, e deixando de ouvir sem justa causa pecca mortalmente" (VIDE, 2007, p. 145). Hornaert (2008, p. 300) explica que, conforme as *Constituições*, a missa, além de obrigatória, tinha caráter puramente formal e a ruptura entre padre e assistência era absoluta e decisiva: nenhuma comunicação era permitida e os assistentes eram reduzidos à posição de ouvintes. Segundo ele, a redução do "outro" ao silêncio facilitou a manipulação da missa em benefício do padre, que sobrevivia com dificuldade por meio das conhecenças[6] e do "direito de estola" ou "pés de altar" [7]. O artigo 344 das *Constituiçõe*s permitia ao sacerdote ser remunerado pelas missas que celebrasse, inclusive as de "corpo presente", ofícios fúnebres e sufrágios, transformando a missa em fonte de renda para os eclesiásticos.

> [...] diante do "monopólio" da missa nas mãos do padre, [o povo] criou uma variedade de liturgias próprias, que dispensavam a presença do padre, sobretudo em torno da devoção aos santos, a Maria Santíssima, aos padroeiros do lugar. Dentro dessas liturgias [paraliturgia], a missa recebeu um novo significado, e passou a ser uma das partes, embora sempre a mais importante, de uma festa, uma novena, uma procissão,

[66] Conhecença foi, no Bispado de Mariana, o dízimo pessoal com que os fiéis eram obrigados a contribuir para côngrua de subsistência de seus pastores (TRINDADE, 1955, v. 2, p. 34).
[7] "Direito de estola" ou "pé de altar" eram ofertas voluntárias e pessoais, que os fiéis tributavam por ocasião de sacramentos administrados (HORNAERT *et al*., 2008, p. 284).

> uma promessa, uma liturgia finalmente cuja iniciativa não estava nas mãos dos clericais (HORNAERT, 2008, p. 301).

Ao contrário do ocorrido em outras regiões do território brasileiro, o catolicismo mineiro foi fruto de missão leiga. Para tanto, contribuiu a atuação das Irmandades e Senados da Câmara, e só foi controlado pelo clero após a criação do bispado de Mariana, em 1745 (HORNAERT, p. 42). As festas e as comemorações, mesmo cívicas, assumiam caráter religioso e eram subvencionadas por esses dois órgãos. Em Minas Gerais, como na Corte, as festas públicas e oficiais do reino eram promovidas pelos Senados da Câmara. São elas: São João Batista, São Sebastião, Santa Isabel, *Corpus Christi* e Publicação da Bula. O musicólogo José Maria Neves (1984, p. 6) informa que, a partir de 1750, em São João del-Rei, a essas festas oficiais foram adicionadas a dos Anjos Custódios e Nossa Senhora do Pilar, padroeira local. Os Senados da Câmara incumbiam-se, igualmente, de mandar celebrar missas e *Te Deum* por ocasião de casamentos, mortes e nascimentos da Família Real, mas também de organizar as festividades por ocasião da visita de alguma autoridade, como, por exemplo, durante a primeira visita de Dom Pedro Miguel de Almeida Portugal e Vasconcelos, o Conde de Assumar à vila de São João d'El-Rey, em dezembro de 1717. As Irmandades, por sua vez, precisavam obter uma autorização de Mesa de Consciência e Ordens. Conforme Paulo Castagna (s.d., p. 5), as irmandades recebiam autorização para celebrar apenas algumas cerimônias do calendário litúrgico.

A presença e a atuação das irmandades leigas em Minas Gerais foram intensas. Uma explicação para isso seria a proibição por parte do Estado da entrada das ordens religiosas na região, sob a alegação de que estas eram responsáveis pelo extravio do ouro e por insuflar a população ao não pagamento

dos impostos (BOSCHI, 1986, p. 3). Boschi explica que durante a “febre do ouro” a Igreja não teve tempo e nem condições para se impor como instituição no novo território, não restando outra opção senão atrelar-se às associações leigas para a prática de seus ofícios. Até mesmo a construção dos templos foi obra dessas associações (*idem*, p. 23).

O calendário litúrgico, apesar de seguir os dias e meses do ano civil, inicia-se no primeiro domingo do Advento e termina no sábado, após o último domingo de Pentecostes (COELHO, 1950, p. 709, v1). Entretanto, as festas do calendário eram divididas em seis ordens, conforme a importância e “dignidade do objecto celebrado” (*idem*, 1950, p. 376, v1). Por exemplo, a Quinta-feira Santa, o Domingo de Páscoa e o Domingo de Pentecostes, eram considerados festas de primeira ordem. A música tinha um caráter funcional e preponderante nessas festas. Sobre a importância da música nessas celebrações, Sérgio Dias (2000, p. 150) comenta:

> Não se concebia naquelas épocas serviço litúrgico apartado da música. Esta estava para o rito no mesmo nível e importância que a paramentação do sacerdote, por exemplo, e era tão imprescindível como a solenidade e a formalidade da ocasião. Pensar em um missa ou qualquer dos ofícios previstos na liturgia sem música equivalia a decepar-lhe a eficácia e a plena validade.

O musicólogo Ayres de Andrade (1967, p. 27) explica que a música entrava no ato religioso em maior ou menor proporção, de acordo com a ordem em que se enquadrava a comemoração. Geralmente, as celebrações das festas solenes incluíam a Novena, a Missa, o canto do *Te Deum* e, ocasionalmente, as Matinas. Auguste de Saint-Hilaire (citado por HAUCK, 1985, p. 99), viajante francês, descreve no caderno de notas da sua primeira viagem ao Brasil, entre 1816 e 1818, como eram as missas festivas:

> As missas de festas eram cercadas de pompa barroca: muita música, coros polifônicos acompanhados de orquestra, pregações bombásticas, barulhentos fogos de artifício, leilões e barraquinhas no adro da igreja, Criava-se, na igreja e no adro, um burburinho de festa, com muita roupa colorida e cavalos amarrados à sombra. Os caminhos se enfeitavam com os guarda-sóis coloridos das senhoras e moças.

A Missa é o principal serviço litúrgico da Igreja Católica e estrutura-se em quatro partes: Rito Inicial, Liturgia da Palavra, Liturgia Eucarística e Rito Final. Integram essa estrutura as Partes Variáveis e Invariáveis. As Partes Invariáveis ou fixas são: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo, Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei*, e integram o *Ordinarium Missæ* ou Ordinário. As Partes Variáveis — assim chamadas porque seus textos mudam conforme a festa ou solenidade — incluem o *Introito*, *Gradual*, *Alleluia*, *Tractus* ou *Sequentia*, *Ofertorium* e *Communio*, e integram o *Proprium de Tempore* ou Próprio. No Rito Inicial encontram-se o *Introito*, o *Kyrie* e o *Gloria*; na Liturgia da Palavra estão o *Gradual*, o *Alleluia*, o *Tractus* ou *Sequentia* e o *Credo*; na Liturgia Eucarística, o *Sanctus* e *Benedictus*, o *Ofertorium* e o *Communio*. Os compositores colocavam em música tanto as Partes Variáveis quanto as Invariáveis. Quanto às Partes Invariáveis musicadas, foi costume no Brasil português, chamar-se de “Missa” ou “Missa Breve” aquela composição que incluía apenas o *Kyrie* e o *Gloria*, e de “Credo” àquela que incluía o *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei*. Quando o compositor compunha todas as Partes Invariáveis, costumava-se chamar de “Missa e Credo” ou simplesmente “Missa completa”. Mas há exceções, como a “Missa da Conceição”, de Jacinto Augusto de Almeida (1862-1918), que, apesar da designação de “Missa”, inclui a Missa e o Credo.

As Matinas ou *Matutinum* são uma das sete horas canônicas do Ofício Divino, que inclui também Laudes, Prima, Terça, Nona, Vésperas e Completas. Nos arquivos musicais brasileiros, encontram-se muitas Matinas postas em músicas, como, as “Matinas de São Pedro”, do Padre Jesuíno do Monte Carmelo,

e as “Matinas do Natal de Nosso Senhor Jesus Christo”, do Padre José Maria Xavier. Mas, encontra-se também, em menor quantidade, as Vésperas, como as “Vésperas do Espírito Santo”, do Padre José Maurício Nunes Garcia. As Matinas estruturam-se em: Invitatório e Hino, seguidos de três Noturnos, cada um composto de três Salmos, precedidos e seguidos de suas Antífonas e, ao final de cada Noturno, três Leituras ou Lições (trecho da Bíblia ou de comentário de um Doutor da Igreja), cada uma delas seguida de seu Responsório. Sendo que, com exceção dos Ofícios de Trevas[8], também chamado de Endoenças, o nono Responsório é substituído pelo hino *Te Deum*. Nas Endoenças, entretanto, não se canta o Hino. De maneira geral, os compositores musicavam o Invitatório, o Hino e os Responsórios. O *Te Deum*, quando cantado, era geralmente *in cartina*[9].

O objetivo deste capítulo é explicar como funciona a música litúrgica em São João del-Rei, por intermédio das atividades das suas duas orquestras tradicionais, a Lira Sanjoanense e a Ribeiro Bastos, a fim de que no próximo capítulo se possa compreender a história e prática do Solo ao Pregador na região. Serão apresentados, igualmente, dados biográficos do compositor Padre José Maria Xavier, autor dos quatro Solos ao Pregador editados no final desta pesquisa.

1.2 A música litúrgica em São João del-Rei

Conforme Neves (1984, p. 5), o início do povoamento do lugar, que em 1713 passou a chamar-se vila de São João d’El-Rey, começou a partir de 1701, quando o bandeirante Tomé Portes del-Rei radicou-se na região, com a

---

[8] Os Ofícios de Trevas ou Endoenças incluem os Ofícios de Quinta-feira Santa, Sexta-feira Santa e Sábado Santo (nota do autor).

[9] *In cartina*: trecho a ser realizado a partir de cópia separada, podendo ser executada obra de outro autor (ROCHA, 2008, p.53).

incumbência de cobrar taxa pela travessia do Rio das Mortes, no local conhecido como Porto Real da Passagem. A descoberta de ouro nos morros circunvizinhos atraiu grande afluência de pessoas, de todas as castas e profissões, que se agruparam em dois núcleos: Arraial Velho do Rio das Mortes[10], no local conhecido como Santo Antônio da Ponta do Morro, e o Arraial Novo do Rio das Mortes, onde ficava o Porto Real da Passagem. Em pouco tempo, no Arraial Novo foi erigida a primeira capela, dedicada a Nossa Senhora do Pilar, e, também, o primeiro quartel, uma casa da câmara e uma cadeia.

Essa nova situação levou, em 1717, o Governador D. Pedro de Almeida e Portugal, o conde de Assumar, a uma visita de inspeção na Vila. E é por essa ocasião que se tem a primeira referência de atividade musical. O pesquisador Antonio Guerra (1968, p. 15) apresenta o relato de Samuel Soares de Almeida, sobre as comemorações acerca do dia dessa visita:

> Na entrada da Villa se achava construído por ordem deste Senado da Camara um excellente pavilhão, ornado com riqueza e decência possível, aonde se achava o Ouvidor presidente do Senado e mais vereadores para pegarem nas varas do pallio, debaixo do qual foi conduzido o governador Conde de Assumar, precedido dos homens bons, nobreza e povo desta Villa, e seguido das companhias das Ordenanças, que marchavam **ao som de uma muzica organisada pelo mestre Antonio do Carmo** à igreja Matriz aonde o rev. vigário da vara Manoel Cabral Camello, entoou o hymno *Te Deum*, que foi seguido por todo o clero e muzica [...] (grifo nosso).

O mestre Antonio do Carmo também aparece no “Livro de Accordão da Camara Municipal de São João d’El-Rey”, de 1727 a 1736, como convocado para arrematar a música para o dia 24 de junho, consagrado a São João Batista, ajustada por quarenta oitavas de ouro, com a obrigação “de que daria Muzica boa com dois coros” (*idem*, p. 16). A partir daí, as referências são constantes,

[10]O Arraial Velho do Rio das Mortes foi elevado a Vila de São José d’El-Rey, em 1719. Posteriormente, foi elevado à categoria de cidade, passando a chamar-se Tiradentes (nota do autor).

inclusive nos livros das irmandades, confrarias e ordens terceiras, nos quais se encontram registrados os “ajustes” para as músicas das celebrações religiosas. Fato relevante foram as exéquias reais de D. João V, realizadas na Matriz do Pilar, no dia 28 de dezembro de 1751, quando a parte musical contou com “quatro coros” acompanhados com instrumentos, colocados em diferentes partes da igreja (NEVES, 1997, p. 15). Em 1753, o Livro de Provisões da Diocese de Mariana registrou uma provisão passada ao padre Julião da Silva Abreu para mestre de capela da comarca do Rio das Mortes, região de São João del-Rei. Por meio dessa Provisão constata-se que a função do mestre de capela na região era fiscalizar, e não promover a música na Comarca.

> Fazemos saber, que atendendo Nós ao bom procedimento, e capacidade do mestre Julião da Silva e Abreu, tivemos por bem o aprovar pela presente Provisão por tempo de um ano, se o contrário nós não mandarmos, em ocupação de mestre de capela e Canto eclesiástico da Comarca do Rio das Mortes, a qual ocupação ocupará como convém ao serviço de Deus e ao nosso, não consentindo que, na igreja da dita comarca se cantem missas com composição de mestres profanas ou outras que não sejam antífonas, salmos, hinos, graduais, e as mais que se contém na ordem da reza do Ofício Divino e as missas conforme o Rito da Festa, e porque não se cantem em uma Festa as letras que só competem a outras, e para que a cada uma reverá (*sic*), e examinará os papéis... não consintam nas suas igrejas e capelas, cantem músicos alguns, ou se levantem tons de salmos, e antífonas, Ofício Divino, sem aprovação do mestre de capela, no qual mandamos debaixo de ex-comunhão (OLIVEIRA, 1989, p. 308).

Em 1756, aparecem os nomes de Manoel Ignácio de Almeida, Leandro da Rocha Valle, Pedro Pereira de Lima e Ignácio da Silva como tendo ajustado a música para a Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis (GUERRA, 1968, p. 16).

O primeiro grupo musical que se tem notícia é a “Companhia de Muzica”, criada em 1776, por José Joaquim de Miranda. Constituída por um quarteto vocal (tiple, alto, tenor e baixo), dois violinos, viola, violoncelo, contrabaixo, duas flautas e duas trompas, a Companhia assumiu os serviços musicais religiosos da Vila

(VIEGAS, 1987, p. 55). Em 1786, o nome de José Joaquim de Miranda aparece como um dos signatários para a fundação da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte. Segundo Aluízio Viegas (*idem*, p. 56), naquela época, a maioria dos músicos são-joanenses se filiaram a essa associação. No Livro de Receita e Despesa da irmandade, de 1791 a 1809, encontram-se registrados os seguintes nomes: Francisco Martins da Silva Couto, Silvério da Costa Brandão, João Alves de Castilho Preto, José Jerônimo de Miranda, Pe. José Joaquim de Souza Lyra, Francisco Antonio de Araújo Vieira, Bernardino de Senna, Jacinto José de São Bernardo Roma, Antônio da Trindade Fernandes Braziel, Francisco José Cardoso, Francisco José de Salles, Francisco Lopes, Joaquim Lourenço de Miranda, Manoel dos Passos, José Lourenço Fernandes Braziel, Marcelino José Alves Preto, João Batista de Miranda, João Lopes do Nascimento e João Leocádio do Nascimento. Em 1827, Francisco de Paula Miranda assumiu a direção da “Companhia de Muzica”, cargo que exerceu até 1846. É de sua autoria o primeiro estatuto da entidade, que passou a denominar-se “Filarmônica Paulina”, nome que em 1883 foi substituído por “Companhia Musical Lyra Sanjoanense”, atualmente conhecida como Lira Sanjoanense. O maestro Pedro de Souza (1976, p.2), que esteve à frente da entidade entre 1949 e 1995, mediante pesquisa nos Livros de Assentamentos das Irmandades religiosas de São João del-Rei, estabeleceu uma relação dos diretores regentes da entidade, desde a sua fundação, que é apresentada em seguida, com as devidas atualizações:

1776 a 1802: José Joaquim de Miranda

1802 a 1820: Joaquim da Silva Vasconcelos

1820 a 1827: José Marcos de Castilho

1827 a 1846: Francisco de Paula Miranda

1846 a 1854: Francisco Martiniano de Paula Miranda

1854 a 1855: Marcos dos Passos Pereira

1855 a 1864: Hermenegildo José de Souza Trindade

1864 a 1867: Antônio do Carmo Teixeira Pinho

1867 a 1871: Francisco Camilo Vítor de Assis

1871 a 1875: Hermenegildo José de Souza Trindade

1875 a 1876: João Inácio Coelho

1876 a 1882: Carlos José Alves

1882 a 1907: Luiz Batista Lopes

1907 a 1924: João Feliciano de Souza

1924 a 1949: Fernando de Souza Caldas

1949 a 1995: Pedro de Souza

1995 a 2009: Benigno Parreira

2009 a 2011: Aluízio José Viegas

2011: Benigno Parreira, Willer Silveira e Modesto Flávio Chagas Fonseca

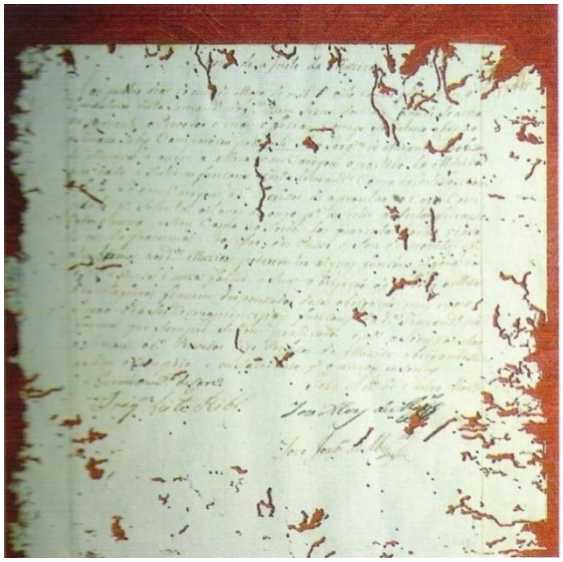


Figura 1: Termo de criação da "Companhia de Muzica" com a assinatura dos fundadores (1776)

Por volta de 1840, a Filarmônica Paulina passou a dividir os serviços musicais religiosos com outro grupo fundado por Francisco José das Chagas (1814-1859), cujo nome, segundo informa Viegas (*idem,* p. 58), em 1827, aparece como trompista no ajuste da Ordem Terceira de São Francisco de Assis com José Marcos de Castilho, então diretor da Filarmônica. Ao criar seu próprio grupo, Francisco José das Chagas assinou ajustes e contratos com outras irmandades, inclusive com a Ordem Terceira de São Francisco, em 1846. Mestre Chagas, como era conhecido, faleceu em 1859, sendo substituído pelo discípulo e sucessor, Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912). Por muito tempo, ficou conhecida como "Orquestra do Ribeiro Bastos", e, mais recentemente, como Orquestra Ribeiro Bastos. À frente da orquestra durante 53 anos, Martiniano Ribeiro Bastos, além de Presidente da Câmara Municipal, vereador, juiz de paz, professor na Escola Normal, foi também professor de música. Foram seus alunos, os compositores: Presciliano Silva (1854-1910), Firmino José da Silva (fl, séc. XIX), Jacinto Augusto de Almeida (1862-1918), José Raimundo de Assis (?-1909) e Carlos dos Passos Andrade. É apresentada em seguida uma relação dos diretores regentes[11] da entidade estabelecida por José Maria Neves (1984, p. 12), devidamente atualizada:

1840: Francisco José das Chagas

1860: Martiniano Ribeiro Bastos

1912: João Evangelista Pequeno

1940: Telêmaco Vítor Neves

1950: Emílio Viegas

[11] José Maria Neves apresenta, na mesma lista, alguns possíveis diretores regentes da orquestra anteriores a 1840, mas, como ele mesmo informa, "há muito ainda a pesquisar (NEVES, 1984, p. 11). Segundo ele, a data de fundação da Orquestra Ribeiro Bastos ainda permanece incerta, e a sua história "está ainda por ser escrita, a partir da confirmação de hipóteses levantadas para responder a pontos obscuros da própria história da música em São João del-Rei" (p. 9).

1977: José Maria Neves e Maria Stella Neves Valle

2001: Maria Stella Neves Valle

2013: Rodrigo Sampaio Pereira

José Maria Neves (1984, p. 9) mostra, igualmente, uma relação de compositores que viveram e atuaram na região de São João del-Rei, nos séculos XVIII e XIX. Dentre eles: Manoel Marques Telmudo, José Joaquim de Santana, Padre Laureano Antonio do Sacramento, Joaquim de Paula Souza, Manoel Camelo, Antonio dos Santos Cunha, Lourenço José Fernandes Braziel (?-1831), João José das Chagas, Padre José Maria Xavier, Marcos dos Passos Pereira, João Francisco da Mata, José Vítor da Aparição e Carlos dos Passos Andrade .

Tanto a orquestra Lira Sanjoanense quanto a Ribeiro Bastos ainda se mantêm ativas, atuando nas funções religiosas de São João del-Rei, como demonstra o quadro das atividades anuais das duas corporações. A parte musical privilegia os compositores brasileiros, sobretudo os são-joanenses, mas também se executa, ocasionalmente, compositores internacionais.

Quadro 1: Funções litúrgicas anuais das Orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos

Festa ou solenidade	Data	Orquestra
Novena e Festa de São Sebastião	11 a 20 de janeiro	O. L. S.
Hora Santa	Terça-feira de Carnaval	O. L. S.
Vias sacras de rua	Sextas-feiras da Quaresma	O. R. B.
Encomendações de Almas	Sextas-feiras da Quaresma	O. L. S.
Festa de Passos, precedida pelos Depósitos de Passos e das Dores	4º domingo da Quaresma	O. R. B.
Via Sacra Solene	Quarta-feira após a Festa de Passos	O. L. S.
Setenário das Dores e Procissão das Dores	6ª feira depois da Festa de Passos à 5ª feira antes de Domingo de Ramos	O. R. B
Semana Santa	40 dias após a Quaresma	O. R. B.

Corpus Christi	Quinta-feira após a Festa da Santíssima Trindade	O. R. B.
Novena e Festa de São Gonçalo Garcia	Festa no último domingo de junho precedida de Novena	O. L. S.
Novena e Festa do Carmo	7 a 16 de julho	O. R. B.
Trânsito e Assunção de Nossa Senhora	5 a 15 de agosto	O. L. S.
Quinquena das Chagas de São Francisco	12 a 17 de setembro	O. R. B.
Novena e Festa de Nossa Senhora das Mercês	15 a 24 de setembro	O. L. S.
Novena e Festa de São Francisco	25 de setembro a 4 de outubro	O. R. B.
Tríduo e Festa de São Miguel	26 a 29 de setembro	O. L. S.
Novena e Festa de Nossa Senhora do Pilar	3 a 12 de outubro	O. L. S.
Aniversário dos cemitérios	Durante o mês de novembro	O. L. S. / O. R. B.
Ação de Graças	Última quinta-feira do Advento	O. R. B.
Festa de Santa Cecília	22 de novembro	O.L.S. e O.R.B.
Novena e Festa de Nossa Senhora da Conceição	29 de novembro a 8 de dezembro	O. R. B.
Novena de Nossa Senhora do Rosário do Natal de Nosso Senhor Jesus Cristo	16 a 25 de dezembro	O. L. S.
Missa e *Te Deum*	31 de dezembro	O. R. B.

1.3 O Padre José Maria Xavier

Os traços biográficos de José Maria Xavier apresentam aspectos que, na maioria das vezes, se encontram bastante entrelaçados: o sacerdote, o cidadão e o músico. Por vezes, torna-se difícil falar de um sem referir-se a outro, ou até mesmo mensurar qualquer um deles. Dentre os seus biógrafos, dois deles são também seus contemporâneos: Severiano Nunes Cardoso de Resende (1847-1920) e Aureliano Correia Pereira Pimentel (1830-1908). Mais recentemente, encontram-se duas pesquisas acadêmicas: a de Flávio Marcos dos Passos, uma monografia de pós-graduação inteiramente sobre o compositor (2003), e a de Maria Salomé de Resende Viegas, uma dissertação de mestrado (2006), que trata

de uma obra especificamente. Há, também, um artigo publicado na Revista da Academia de Letras de São João del-Rei (2006) pelo acadêmico Abgar Antônio Campos Tirado, além de algumas referências dos historiadores Augusto das Chagas Viegas, Sebastião de Oliveira Cintra e Fábio Nelson Guimarães, todos são-joanenses. Nota-se, em todos esses relatos, a intensidade com que José Maria Xavier se dedicou ao sacerdócio e à música, o que lhe logrou a alcunha de "Padre-Mestre".

No Arquivo Eclesiástico da Diocese de São João del-Rei, encontra-se, dentre outros, o primeiro e o derradeiro documento do Padre José Maria Xavier: o seu assentamento de batismo e o de óbito. No Livro de Assentamento de Batismos, do ano de 1819, está registrado:

> Aos vinte e oito de setembro de mil e oito centos e dezenove nesta Matris de Nossa Senhora do Pilar da Villa de São João del Rey baptizei e pus os santos óleos a Joze filho de Joao Xavier Silva Ferrao e sua mulher Maria Jose Benedita Miranda, foram padrinhos o Capitam Jeronimo Joze Rodrigues e Donna Maria Custodia viuvos todos desta Freguezia. O coadj.to Alexandre Joaquim Amaral (Livro de Assento de Batismos, Tomo II, p. 196).

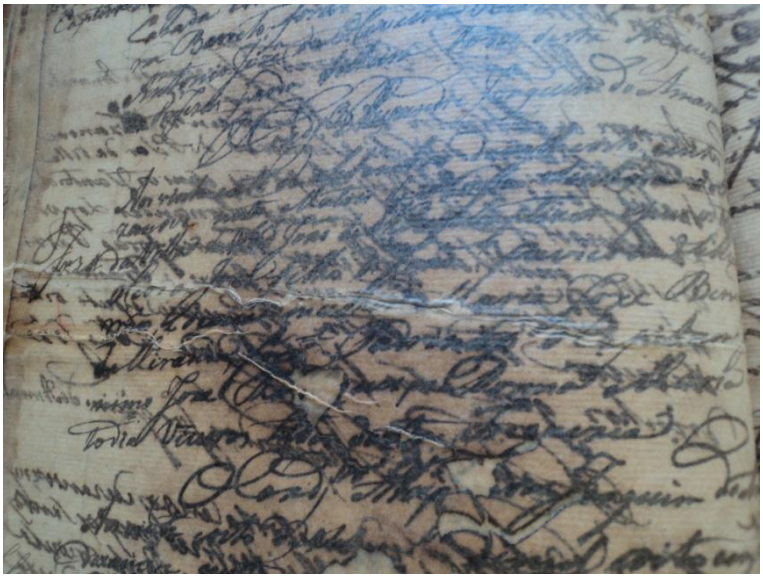


Figura 2: Assentamento de Batismo do Padre José Maria Xavier

Severiano Nunes Cardoso de Resende, redator do Jornal *O Arauto de Minas*[12] e primeiro biógrafo do padre-mestre, relata que o nascimento de José Maria Xavier aconteceu no dia 23 de agosto, cerca de pouco mais de um mês antes do seu batismo:

> Em uma modesta casa nesta cidade, à rua de Santo Antônio, esquina de um beco, que vai à rua das Flores, antes de chegar à capela, moravam o alferes João Xavier da Silva Ferrão e sua mulher d. Maria Benedita de Miranda, pais do padre José Maria Xavier; aí nasceu ele a 23 de Agosto de 1819 (O Arauto de Minas, 29 jan. 1887, p. 2).

De acordo com o levantamento da linhagem da família Miranda, realizado por Flávio Marcos dos Passos (2003, p. 17), a mãe do compositor, Maria José Benedita de Miranda, é a segunda filha dentre os sete filhos que teve José Joaquim de Miranda com Joana Batista da Silva, sendo ela a quarta na linha de sucessão. Do matrimônio de Maria José Benedita de Miranda com João Xavier da Silva Ferrão, realizado na Matriz do Pilar em 11 de maio de 1807, nasceram oito filhos, dentre os quais sete são mulheres, sendo José Maria Xavier, o único varão e o sexto na linha de sucessão.

A história da estirpe dos Miranda, de onde descende o Padre José Maria Xavier, se confunde com as origens da Orquestra Lira Sanjoanense. O seu avô, José Joaquim de Miranda, foi, em 1776, um dos fundadores dessa orquestra, que teve como primeiros integrantes os seus próprios tios: José Jerônimo de Miranda, Joaquim Lourenço de Miranda, Marcelino Cláudio de Miranda, João Baptista de Miranda e Francisco de Paula Miranda. Esse último, que entre 1827 e 1846 esteve na direção da orquestra, foi o mentor musical de José Maria Xavier. Nessa

---

[12] Este jornal circulou em São João del-Rei de 1877 a 1889. O seu nome completo era *O Arauto de Minas Hebdomadario Político, Instuctivo e Noticioso – Órgão do Partido Conservador* (nota do autor).

época, o nome de José Maria aparece em recibos da Companhia como tiple (1828) [13] e clarinetista (1837) [14].

Quanto à sua educação, seu primeiro biógrafo conta que, paralelamente aos seus estudos musicais, José Maria Xavier aprendeu as "primeiras letras" com o professor Guilherme José da Costa e gramática latina com o Padre-Mestre José Joaquim de Santa Anna. Em 1838, concluiu seus estudos preparatórios nas Aulas Públicas de Latim, Francês, História, Geografia e Filosofia[15], tendo como professores Reginaldo Pereira de Barros, Dr. Domingos da Cunha e Cônego José Antônio Marinho[16], "recebendo em exames públicos diplomas honoríficos e prêmios como devida recompensa de sua aplicação". Nessa época, trabalhou, também, durante alguns anos, no escritório do seu cunhado, o advogado José Maria da Câmara, e, nas horas vagas, dava aulas particulares de música (O Arauto de Minas, 1887, p. 2).

Em 1845, aos 26 anos de idade, sentindo-se inclinado à carreira eclesiástica, ingressou no Seminário de Mariana. Após um ano de internato, a fim de complementar a sua anterior e sólida formação humanística com os conhecimentos de Teologia e Liturgia, foi ordenado presbítero por Dom Antônio

---

[13] Esse documento é informado por Aluízio Viegas (1987, p. 57) e Flávio Marcos dos Passos (2003, p.26). Porém, até o momento, não se consegue ter acesso a ele, pois este se encontra desaparecido.

[14] Citado por Aluízio Viegas (1987, p. 57).

[15] Quando cursou os estudos preparatórios exigidos pelas leis do Império, José Maria Xavier teve como condiscípulo José Joaquim Correia de Almeida. Natural de Barbacena, Correia de Almeida foi ordenado presbítero no Rio de Janeiro em 1844, por meio de letras dimissórias concedidas por Dom Frei José da Santíssima Trindade, logo após ter sido aprovado nos exames do Seminário de Mariana. Além de músico, foi também afamado poeta satírico. Anualmente, ia a São João del-Rei participar da Semana Santa, quando cantava "com garbo e elegância" o solo da última Lição do Oficio de Trevas, a ele dedicado pelo amigo Padre José Maria Xavier (TRINDADE, 1955, v.II, p. 111) . Em 1855, inclusive, José Maria Xavier e Aureliano Correia Pereira Pimentel assinaram uma "Publicação a Pedido" no Jornal *O Bom Senso*, na qual atestam a idoneidade do Padre José Joaquim Correia de Almeida, durante uma questão com o Sr. Daniel Araújo do Valle, envolvendo o Colégio Barbacenense (O Bom Senso, Ano 4, n.º 319, 21 maio 1855, p. 4).

[16] Nasceu em 1803. Ordenou-se em Mariana, em 1824. Foi Pregador Imperial e Redator do *Correio Mercantil*, do Rio de Janeiro. Foi também historiador, político, jornalista e professor. Em 1835 tornou-se redator do jornal *Americano*, de São João del-Rei. Faleceu em 1854 (TRINDADE, 1955, v.II, p. 172).

Ferreira Viçoso[17], no dia 19 de abril do ano seguinte, vindo a cantar sua primeira missa na Matriz do Pilar, em São João del-Rei, no dia 23 de maio do mesmo ano. Cabe aqui comentar a delicada situação da Diocese de Mariana, que esteve em sede vacante por nove anos, quando Dom Viçoso assumiu o cargo, em 1844. Segundo Trindade (1929, p. 404,v. I), "a péssima administração diocesana em sede vacante, haviam reduzido o Seminário à mais deplorável situação", que estava fechado desde 1842, quando serviu de quartel para tropas, durante a Revolução Liberal. Segundo Riolando Azzi, (1987, p. 30)

> Dom Viçoso estabeleceu como meta prioritária do seu governo episcopal a reforma do clero: sua preocupação básica era a formação de um clero santo, observante do celibato, que se dedicasse exclusivamente aos interesses religiosos. Segundo a nova mentalidade que então se implantava, a atuação do padre deveria restringir-se ao recinto das Igrejas e, especificamente, ao altar, ao púlpito e ao confessionário.

Dom Viçoso via no seminário o instrumento necessário para a realização do seu objetivo de reforma do clero. Para tanto, realizou reparos no prédio e reabriu o seminário, restabelecendo as aulas com os mestres com quem pôde contar. Quando José Maria Xavier foi para Mariana, o seminário se encontrava recém-aberto, tendo como reitor o Padre João Antônio dos Santos[18].

---

[17] Antônio Ferreira Viçoso nasceu em Portugal no ano de 1787. Em 1811, entrou para a Congregação da Missão, fundada por São Vicente de Paulo. Em 1819, ao formar-se padre, foi enviado para o Brasil em missão catequética, devendo seguir para o Mato Grosso junto com o Padre Leandro Rebelo Peixoto. Entretanto, como a missão de Mato Grosso havia sido entregue a um frade capuchinho, o religioso foi mandado para Minas Gerais, onde ficou como um dos responsáveis pelo funcionamento e educação oferecida pelo Colégio do Caraça. Foi nomeado bispo de Mariana por Decreto de 7 de janeiro de 1843, o qual assumiu no dia 16 de junho de 1844. Foi o sétimo bispo de Mariana, precedido por Frei José da Santíssima Trindade, e sucedido por Dom Antônio Maria Correia de Sá e Benevides. Durante os 31 anos em que esteve no Bispado de Mariana, Dom Viçoso promoveu a reforma do clero, reabriu e reorganizou o Seminário, que estava em sede vacante há nove anos, criou o Colégio da Providência, para educação feminina, construiu orfanatos e instituições de educação para moças pobres, deu assistência aos fiéis, realizou inúmeras visitas pastorais e ordenou mais de 300 sacerdotes e cinco bispos. Seu biógrafo e afilhado, Dom Silvério Gomes Pimenta, comenta que quando Dom Viçoso assumiu o cargo, Minas era uma "vasta pocilga". Mas, segundo Trindade (1953, v.I, p. 230), quando morreu, aos 88 anos de idade, conseguiu transformar Mariana numa "cidade de fé e moralidade inequívoca".

[18] Natural do distrito do Rio Preto, município do Serro. Foi o primeiro sacerdote ordenado por Dom Viçoso e seu colaborador na reabertura do Seminário, onde lecionou Matemática e Teologia. No

Todos os seus biógrafos, sem exceção, comentam que, logo após a sua ordenação, José Maria Xavier foi nomeado vigário da freguesia do Rio Preto, tendo lá ficado cerca de um ano e meio, e retornado a São João del-Rei devido a problemas de saúde. Nenhum deles, entretanto, especifica qual Rio Preto, já que a Diocese de Mariana, na época de Dom Viçoso, compreendia aproximadamente 163 freguesias, sendo três delas denominadas: São José do Rio Preto, Presídio do Rio Preto e São Gonçalo do Rio Preto, conforme listagem apresentada por Trindade (1929, p. 227). As informações acerca do período em que ele exerceu o vicariato em Rio Preto ainda são escassas. Temos apenas o relato do amigo Aureliano Pimentel:

> Em 1848 indo eu para o Rio de Janeiro a seguir estudos superiores, encontrei-o no Rio Preto. Depois que regressei a Minas, por seu cunhado Câmara me foi mostrada uma carta do Bispo de Mariana D. Antônio Viçoso, de santa memória, elogiando o procedimento dele como pároco da referida freguesia. Recordo-me perfeitamente das palavras do grande Prelado que assim concluiu sua missiva: Não se esvaeça porque *Sine me nihil potestis facere*. E estas expressões do Divino Salvador bem se gravaram naquele coração sempre desinteressado e sempre modesto.

Uma notícia do jornal *O Brasil*, de Diamantina, publicada no dia 19 de outubro de 1847, que narra uma contenda política entre os partidos liberal e conservador a respeito da convocação de um suplente para preencher a vaga de um eleitor falecido, talvez esclareça a questão sobre qual Rio Preto José Maria Xavier esteve como vigário.

> PUBLICAÇÕES A PEDIDO: Diamantina, 5 de setembro de 1847. [...] Acabada esta primeira scena, o collegio dirigiu-se à igreja matriz, e ahi, depois da missa do Espírito Sancto, **subiu ao púlpito o vigário da frequezia de Rio Preto**, um dos eleitores mais denodados do partido governista. A oração análoga ao objecto (que recommenda a lei) foi substiuida por uma tremenda catilinaria ao partido saquarema: o *sancto* padre invidou todas as forças do seu **estragado pulmão**, com todas as riquezas da sua estudada eloquência, para fazer a apotheose dos

---

dia 12 de março de 1863, foi sagrado primeiro bispo de Diamantina. Publicou também alguns tratados de Filosofia (TRINDADE, 1953, v.I, p. 355).

> heroes de 1842, e para justificar a rebellião de então, da qual *magna pars fuit*. (grifos nossos).

Quanto ao nome completo da freguesia, não especificado no texto do jornal, trata-se de São Gonçalo do Rio Preto, que é uma localidade próxima de Diamantina (56 km). Nota-se que no início do artigo está escrito “Diamantina, 5 de setembro de 1847”, data que coincide com o período do vicariato de José Maria Xavier. Segundo Cintra (1982, p. 347,v. II), ele permaneceu nesse cargo de 21 de fevereiro de 1847 a 29 de maio de 1848.

Apesar de o artigo não mencionar o nome do vigário, é possível que se trata do Padre José Maria Xavier. A expressão “estragado pulmão” está de acordo com o relato de Pimentel (1909, p.98), que diz:

> Coube-me a honra e boa ventura de ser amigo do P.e Jose Maria Xavier desde 1844 [...]. Pregou duas vezes nesta cidade, na capela de Matosinhos pela festa de Pentecostes e na de Senhor dos Montes. Seu discurso bem correto e persuasivo merecida atenção obteve, mas **a fraqueza de sua voz não lhe permitiu continuar o exercício da pregação,** para a qual tinha ele bastante instrução e linguagem castiça (grifo nosso).

Por outro lado, Severiano de Resende também comenta sobre o estado de saúde do Padre José Maria Xavier:

> No ano de 1847 por obediência às ordens do diocesano aceitou a nomeação de vigário do Rio Preto, onde residiu ano e tanto, sendo desobrigado desse espinhoso cargo, em que se houve com muito zelo, **por achar-se com a saúde alterada** (O Arauto de Minas, 29 jan. 1887, p. 2) (grifo nosso).

A partir desses dois relatos, que ratificam os problemas de saúde do Padre José Maria Xavier, pode-se aventar a possibilidade de que seja ele o “*sancto* padre” mencionado n’ *O Brasil*. Fica bem claro, pela notícia do periódico e pelo comentário de Pimentel, que o problema de referido saúde se tratava de uma disfunção vocal. Considerando que ele cantou como tiple quando menino, na

então “Companhia de Música”, dirigida pelo seu tio, Francisco de Paula Miranda, pode-se aventar a hipótese de que essa disfunção seja decorrente de algum abuso vocal ocorrido nessa época. Fato é que, conforme Passos (2003, p. 51), nos Livros de Receita e Despesa das irmandades, seu nome nunca aparece como pregador ou celebrante oficial, mas como acólito das celebrações, provavelmente devido a esse problema vocal. Outro fator, que vem corroborar a hipótese de que seja ele o *sancto* padre, é o relato de Severiano Resende de que “na política filiou-se ao partido conservador, aferrado adepto à antiga bandeira de ordem, legalidade e respeito ao princípio autoritário” (O Arauto de Minas, 1887, p. 2). Esse relato vem de encontro com a informação d’ *O Brasil*, quando escreve que o vigário era “um dos mais denodados eleitores do partido governista”.

Tendo retornado a São João del-Rei, após ter passado pouco mais de um ano em São Gonçalo do Rio Peto, encontramo-lo como professor e capelão no Colégio Duval[19], tendo como companheiros de ofício, o amigo Aureliano Pereira Correia Pimentel e o sobrinho Francisco Martiniano de Paula Miranda (1823-1901). O *Correio Mercantil*, de 24 de dezembro de 1853, publicou o corpo docente desse estabelecimento de ensino, que transcrevemos em seguida, onde o nome de José Maria Xavier é citado como capelão e professor de Filosofia e Retórica.

> Neste collegio se ensinão, allém das bellas-artes, as seguintes matérias: primeiras letras, doutrina christã, latim, francez, inglez. arithmetica, geographia, historia, philosophia e rethorica, pelos professores abaixo nomeados, cuja maior parte existe no estabelecimento desde a sua creação: *Primeiras letras e doutrina cristã*, Os Srs. Felipe Carlos de Castro Vianna e Eduardo Henrique de Andrada Braga. *Latim*, Os Srs. Candido José Tolentino e Aureliano Pereira Correa Pimentel. *Francez*, O Sr. Aleixo Martinho Delverd. *Inglez*, Os Srs. Director e Carlos Carlton

[19] O inglês Ricardo Júlio Duval em 1830 veio para São João del-Rei com o seu conterrâneo Carlos Wering para explorar ouro, por intermédio da *Saint John Del Rey Mining Company Ltd*. A empresa, não obtendo êxito na cidade, acabou indo explorar as minas do Morro Velho. Duval permaneceu em São João del-Rei onde se casou em 1832 e fundou o Colégio Duval. Esse estabelecimento, que funcionou de 1848 até 1861, inicialmente em regime de internato, foi reconhecido como um dos melhores do Império. Em 1860 foi vendido ao professor Aleixo Martinho Delverd, que substituiu Duval na direção do Colégio. (CINTRA, 1982, p. 113).

> Copsey. *Arithmetica*, O Sr. Carlos Carlton Copsey. *Geometria e Algebra*, O Sr. Dr. Domingos José da Cunha. *Geographia*, Carlos Carlton Copsey. *Historia,* O Sr. Candido José Tolentino. ***Philosophia e rethorica*, O Revm. Sr. Padre Jose Maria Xavier.** *Desenho*, Os Srs. Carlos Carlton Copsey e Eduardo Henrique de Andrada Braga. *Musica*, *inclusive piano*. O Sr. Francisco [Martiniano] de Paula Miranda. *Dansa*, O Sr. Eduardo Henrique de Andrada Braga. *Esgrima e exercício gymnastico*, O Sr. Carlos Carlton Copsey, ***Instucção religiosa e capellão do collegio*, o Sr. Revm. Sr. Padre Jose Maria Xavier** [...] que além das missas que celebra,faz nos domingos e dias santos pratica aos alumnos (p. 3, grifos nossos).

Severiano de Resende (1887, p. 2) comenta que, em 1854, ele foi nomeado vigário da vara de São João del-Rei, cargo que exerceu com rigor, "travando lucta com collegas a quem chamava ao cumprimento do dever e exigindo escrupulosa observância das leis da Egreja na celebração dos actos religiosos". Seu vicariato durou pouco mais de dois anos. Em 1857, seu nome aparece na lista de "padres não empregados" [20] da diocese de Mariana, ao lado de outros padres são-joanenses: Antonio Maximinianno Pereira Pimentel, Francisco de Paula Machado, João José dos Passos, Joaquim Leite de Faria e Sousa, Joaquim Gomes da Silva Flores, Joaquim Leite de Araújo e Miguel Archanjo de Assis (Correio Official de Minas, 12 março 1857, p. 2).

Vários fatos da vida do Padre José Maria Xavier podem ser conhecidos consultando-se os periódicos da sua época, e não apenas os mineiros, nos quais seu nome é quase sempre mencionado. Em 1859, um anúncio de escravos fugidos, no *Correio Official de Minas*, pede que estes, se encontrados, "podem ser entregues em S. João d'El-Rei ao Rd.º Padre José Maria Xavier" (Anno III, n.º 294, 15 outubro, 1859, p. 4). Em 1870, no *Noticiador de Minas*, seu nome é mencionado numa lista de vários cidadãos são-joanenses que o furriel Sr. Saturnino Fernandes Lopes agradece por terem atestado o seu bom

[20] O termo "padre não empregado" refere-se ao padre que não tem uma paróquia (nota do autor).

comportamento quando comandante no destacamento da cidade (Noticiador de Minas, 22 setembro 1879, p. 7). Em 1880, seu nome aparece no jornal *O Apóstolo*, no cargo de provedor da Santa Casa de Misericórdia, recebendo e mostrando as dependências do estabelecimento ao bispo de Mariana, Dom Antonio Maria Correia de Sá Benevides, durante sua visita a São João del-Rei (8 setembro 1880, Anno XV, n.º 100, p. 3). No dia 27 de outubro de 1872, foi condecorado com a Medalha de Prata por suas composições, durante a premiação da 5.ª Exposição Industrial Mineira, na cidade de Ouro Preto[21], ocasião em que foi representado por José Januário da Gama Cerqueira (Noticiador de Minas, 7 novembro de 1872, Ano V, n.º 504, p. 2). No dia 23 de março de 1875, assinou um abaixo-assinado publicado no *Diário de Minas*, para que o capitão Carlos Augusto de Ribeiro Campos, fosse restabelecido no cargo de delegado de polícia da cidade (23 março 1875, Ano III, n.º 434, p. 4). No dia 11 de junho, do mesmo ano, seu nome e o do Cônego Francisco Amâncio de Assis, são citados como responsáveis pela instituição da devoção do "Mês de Maria" em São João del-Rei (O Apóstolo, 11 junho 1875, Ano X, n.º 103, p. 3). Ainda no mesmo ano, em agosto, seu nome é mencionado como membro da comissão organizadora das exéquias de Dom Viçoso em São João del-Rei, e como acólito durante a cerimônia, na Matriz do Pilar (*idem*, 20 agosto 1875, p. 4). Esteve como acólito, também, na mesma Matriz, durante as exéquias de Pio IX, em 1878 (*idem*, 27 março 1878, Ano XIII, n.º 55, p. 3). Em 1880, *O Arauto de Minas*, mencionou seu nome na lista de subscritores para a aquisição da imagem do Sagrado Coração

[21] A Ata da Reunião de distribuição dos prêmios conferidos pelo júri da 5ª Exposição Industrial Mineira, do dia 27 de outubro de 1872 e publicada no *Noticiador de Minas* lavrou que essa premiação aconteceu em Ouro Preto. O historiador e escritor Pedro Nava, informa que, a partir de 1886, a Exposição Industrial passou a ser realizada em Juiz de Fora, fato que levou alguns biógrafos de José Maria Xavier a acreditarem que aquela de 1872 também tivesse acontecido nessa cidade.

de Jesus (1880, Ano IV, n.º 36). Em 1882, seu nome constou na lista de cidadãos são-joanenses que felicitaram o desembargador Francisco Leite da Costa Belem pela sua nomeação para a cidade de Belém (*idem*, 1882, Ano VI, n.º 32, p. 1). No ano de 1885, a partir do mês de janeiro e nos meses subsequentes, encontram-se vários anúncios de venda da partitura da *Missa n.º 5*, de sua autoria, que foi impressa na cidade de Munique, Alemanha (O Apóstolo, 25 janeiro 1885, Ano XX, n.º 8, p. 4). A partir de dezembro do mesmo ano, encontram-se, também, anúncios de venda da partitura das *Matinas do Natal de Nosso Senhor Jesus Christo*, também impressas na Alemanha (*idem*, 23 dezembro 1885, Ano XX, n.º 144, p. 4). Em 1886, esteve presente, juntamente com o vigário Francisco de Paula Rocha Nunan, na comemoração do início das obras de prolongamento da Estrada de Ferro Oeste de Minas (O Arauto de Minas, 1886, Ano X, n.º 14, 10 julho 1886, p. 2).

Não apenas as referências encontradas nos jornais da sua época o tipificam como uma figura pública. Os livros de registros das irmandades de São João del-Rei também registram as diversas funções e cargos que acumulou na sua vida sacerdotal. Severiano de Resende (1886, p. 2) informa que, no dia 12 de outubro de 1859, ele foi eleito Comissário da Venerável Ordem Terceira do Carmo, Provedor da Santa Casa de Misericórdia em 1789 e 1880 e membro da Conferência de São Vicente de Paulo, da qual se tornou presidente de honra. Pimentel (*idem*, p. 100) também relata que ele foi membro da Confraria de São Gonçalo Garcia, Capelão da Confraria de Nossa Senhora do Rosário e da Irmandade dos Passos, da qual, conforme Passos (2003, p.43), ele foi também secretário, provedor e capelão em 1883. Sebastião Cintra (1982, p. 348) registra que seu nome figura no Quadro de Benfeitores da Ordem Terceira de São

Francisco de Assis, da qual, segundo Abgar Campos Tirado (2006, p. 165), ele foi Definidor, de 1855 a 1856. Passos (2006, p. 44) acrescenta que na Irmandade do Santíssimo Sacramento foi também irmão de mesa, escrivão da Irmandade de São Miguel e Almas em 1850 e Provedor desta em 1862; na Arquiconfraria de Nossa Senhora das Mercês foi Juiz em 1860 e em 1854 foi também Juiz da Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte; na Confraria de Nossa Senhora do Rosário, exerceu também, em 1865 e 1874, respectivamente, os cargos de Provedor e Rei; e no dia 8 de julho de 1882, foi eleito para ocupar o cargo de Juiz durante a eleição dos mesários de Nossa Senhora da Saúde, que se venera na capela do Senhor Bom Jesus do Monte.

Alguns fatos de sua vida privada, bem como traços de sua personalidade e algumas outras situações, que não encontraríamos comumente nos jornais ou livros de irmandades, só puderam ser conhecidos devido aos relatos de seus dois biógrafos contemporâneos, Severiano de Resende e Aureliano Pimentel, que também mantinham com ele uma relação de amizade. Aliás, o primeiro desses relatos, o de Severiano de Resende, foi publicado no dia 29 de janeiro de 1886, no jornal *O Arauto de Minas*, ou seja, poucos dias após a morte de José Maria Xavier. Já o de Aureliano Pimentel foi publicado em 1905, na *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Esses relatos se complementam, já que o próprio Aureliano chama o seu artigo de “Notas complementares” ao artigo de Severiano. É Pimentel quem nos conta que José Maria Xavier fez apenas duas pregações em São João del-Rei, por causa da “fraqueza da sua voz”. Porém, tratando-se de ser ele o padre de “estragado pulmão” da freguesia de São Gonçalo do Rio Preto, mencionado naquela notícia publicada n’ *O Brasil*, sabe-se, então, que ele realizou três pregações na sua vida sacerdotal. Pimentel também conta que José

Maria Xavier, “nos lazeres da sua vida apostólica”, dedicava-se à leitura de tratados científicos e literários, e que tinha o hábito de passear pelos campos e serras de São João del-Rei, para colher flores exóticas.

> A propósito de seu gosto pelas paisagens [...] convidava os amigos a subirem com elle os picos das serras circunvizinhas, cujos desfiladeiros só a pé se podiam galgar, Sua agilidade era diffícil de imitar-se. Duas vezes acompanhei-o nesse passeio ascensional, que muito me fatigou, de sorte que nunca mais ver passeiar com elle pelos montes (1905, p. 98).

Severiano de Resende também fala dos momentos de lazer do Padre-Mestre quando,

> fugindo a toda sorte de diversões, que apenas se limitavam à convivência de 4 ou pouco mais dos seus collegas na divina arte, com os quaes se divertia, em dias determinados na semana, tocando *Quartetos* (O Arauto de Minas, 1886, p. 2).

Aureliano Pimentel comenta o talento literário do Padre José Maria Xavier:

> Foi um dos homens mais estudiosos que tenho conhecido. [...] De sua erudição se acham provas nos artigos que escreveu para a *Estrella Mineira*, redigida pelo douto e honesto advogado coronel A. J. Rebello e Campos, da cidade de Três Pontas. Basta dizer que o P.^{e} Xavier lia todos os dias algum novo livro que achava nas livrarias selectas dos bibliophilos daqui Senador Gabriel Mendes, Dr Domingos Cunha e Conego Antonio Machado e elle mesmo tinha optimos livros apologéticos.

Os artigos escritos por José Maria Xavier e publicados no jornal *Estrella Mineira*, de Três Pontas, que circulou entre 1861 e 1862, são extensos e de cunho religioso. Ao final de cada artigo, ele assinava: Um padre de São João d’El Rey.

Os dois biógrafos são unânimes ao discorrer sobre as qualidades, austeridade de caráter e zelo sacerdotal do Padre José Maria Xavier que, “com o exemplo, com a palavra e com os recursos da sua bolça, não se fartava a sacrifícios para correr ao auxílio do próximo desvalido”. Aureliano Pimentel

destaca a sua atuação durante a epidemia de varíola que grassou na cidade, em 1873. Segundo ele, o Padre-mestre “entrava no quarto dos empestados”, e que, “nenhum pobre deixou de ser soccorido material e espiritualmente”. Pimentel narra que, quando vigário da vara, “poz cobro à desharmonica pancadaria dos sinos entregues aos moleques” e proibiu as vigílias noturnas nas igrejas, pois estas “tornavam patuscadas por occasião de festas”. Como Comissário da Ordem Terceira do Carmo, fez valer o direito dos irmãos da Ordem já falecidos de ter 30 missas celebradas em sufrágio. E, por vontade própria, aceitou a incumbência de assistir espiritualmente e acompanhar os sentenciados à forca no momento crucial.

A sua vocação musical manifestara-se na infância, pois, em 1828, aos nove anos de idade, encontramo-no cantando como tiple na Companhia de Música, núcleo inicial da Orquestra Lira Sanjoanense. Sobre esses primeiros tempos, Severiano Nunes de Resende comenta que ele “sobresahiu por sua pronunciada vocação, entre seus companheiros, exercitando-se primeiramente no canto e depois exhibindo-se magistralmente em violino e clarineta”. No dia 9 de dezembro de 1837, aos 18 anos de idade, seu nome aparece no Livro de Termos da Ordem Terceira do Carmo como clarinetista, no rol de músicos contratados para atender às festas da Ordem, recebendo anualmente 14$000.

O pesquisador Aluízio Viegas, visando a publicar um catálogo *opera omnia* do Padre José Maria Xavier, fez uma relação sumária das obras do compositor existentes nos arquivos das Orquestras Lira Sanjonense e Ribeiro Bastos. Até o momento, nessa relação acham-se listadas cerca de 110 obras, sendo a maioria de cunho religioso. A primeira composição conhecida do Padre-Mestre é um *Qui sedes e Quoniam* para baixo solo, datada de 1839, e a última datada é a *Missa e*

Credo n.º 5, de 1884. Conforme Aluízio Viegas, o levantamento das obras do Padre José Maria Xavier, encontradas nos arquivos musicais são-joanenses abrange: seis Missas, cinco Credos, três *Te Deum*, oito Matinas, três Novenas completas, Novenas incompletas (quatro *Veni* e *Domine*, seis Hinos e Antífonas), dez Antífonas, cinco Ladainhas, 13 Solos ao Pregador, três *Tantum ergo*, quatro Coros Processionais, uma Missa de *Requiem* e Ofício Fúnebre, 11 peças instrumentais, além da música completa para a Semana Santa.

Aluízio Viegas explica que as obras compostas nas décadas de 1840 e 1850 apresentam franca influência do compositor italiano Gioachino Rossini (1792-1868). Constam dessa primeira fase aquele *Qui sedes e Quoniam* (1839), já mencionado, os Solos ao Pregador *Creator alme siderum* (1840) e *Jam nunc paterna claritas* (c. 1840), a Missa *Le siège de Corinthe*, baseada na ópera do mesmo nome, e o hino *Sanctissimam Dei Genitricem*.

No ano de 1885, ainda em vida do compositor, foram publicadas na Alemanha as partituras da *Missa e Credo n.º 5* e das *Matinas do Natal de Nosso Senhor Jesus Christo*. No anúncio de venda de uma dessas obras publicado no jornal O Apóstolo (RJ) do dia 23 de setembro de 1885, é possível ter-se uma ideia do caráter de suas composições religiosas.

> Nesta Typographia acham-se à venda alguns exemplares de uma missa e de um credo, do Rvd. padre José Maria Xavier, de São João d'El-Rei, para quatro vozes e pequena orchestra, obra há pouco editada em Munich, nitidamente impressa. A composição está de conformidade com a Sagrada Congregação dos Ritos, observando a brevidade tão recommendada hoje nas musicas de egreja, e alguma analogia com a letra, como tradução desta; a ausência de *cartinas*, ou de *solos* e *duos*, sendo a letra toda em seguida e quase sem repetição, a modelar-se, nesta parte, pelo theatro do canto Gregoriano, a *instrumentação* mui pouca e simples sobresahindo sempre as vozes (sem garganteios), e a letra, entre curtos *ritornellos* e guardando se em tudo decoro piedoso. A' vista, o exame e o ensaio confirmarão. Preço de cada exemplar... 5$000.

Sobre o seu estilo de composição, Abgar Campos Tirado, comenta:

> É comum em sua música aparecer a melodia principal na orquestra, frequentemente na flauta, no violino ou clarineta, muitas vezes passando de um instrumento para outro, ou ainda na flauta e clarineta em uníssono, enquanto a massa coral, como num acompanhamento harmônico, apoia a orquestra em blocos de acordes, visando, sem dúvida, a favorecer a compreensão do texto. [...] Outra característica é o frequente confronto sucessivo entre uma tonalidade maior e sua relativa menor. Se, no que diz respeito às vozes, o coro exerce amiudadas vezes a função quase de acompanhamento, o mesmo não se dá com os solos, duetos, tercetos e quartetos, que apresentam notável autonomia melódica. São também característicos os "crescendi" nos "tutti", que fazem lembrar o italiano Rossini (2006, p.167).

Sua música ainda é executada anualmente nas cerimônias litúrgicas de São João del-Rei, Tiradentes e Prados, principalmente durante a Semana Santa. Mesmo em vida do compositor, a sua obra já era executada fora de São João del-Rei, como comprovam as inúmeras cópias de suas músicas encontradas nos arquivos musicais brasileiros, conforme registrado no Catálogo de Manuscritos Musicais da Coleção Francisco Curt Lange de Compositores Mineiros dos Séculos XVIII e XIX (DUPRAT *et al*, 1991, p. 133-146, v. 1 passim). É o que atesta também a programação da Semana Santa de Ouro Preto, do ano de 1886, publicada no Jornal *A Província de Minas*: "Na 4ª, 5ª e 6ª feiras, foram executados os ofícios de trevas, composição do imortal Jeronymo de Souza, e as *laudes* do não menos festejado Revdm. Sr. José Maria Xavier" (29 abril 1886, p. 1). Em 1875, seu nome já aparecia dentre os principais compositores de Minas Gerais, conforme lista publicada no jornal *Correio Paulistano*:

> Biographia musical de Minas: Entre os compositores de músicas sacras, é com orgulho e prazer que registramos os seguintes nomes dos nossos mais notáveis patrícios nesta província, e taes são entre os não menos notáveis: Nos tempos antigos (os senhores) 1 Padre mestre João de Deos, 2 Jeronymo de Souza Guimarães, 3 José Joaquim Americo [Emerico] Lobo de Mesquita, 4 Joaquim Paula de Souza, 5 Cp. Manoel Dias de Oliveira, 6 Justino Florentino Dias. Nos tempos modernos (os senhores): **1 Padre José Maria Xavier**, 2 Martiniano Ribeiro Bastos, 3

> Carlos Gonçalves de Moura, 4 Joaquim Antonio, 5 Francisco Frade, 6 José Pereira Dias (20 julho 1875, Anno XXII, *n.º* 5637, p. 2, grifo nosso).

Segundo Severiano Nunes de Resende, logo após a sua ordenação, o Padre José Maria Xavier começou a apresentar problemas de saúde, o que lhe demandava cuidados especiais, como dieta rigorosa e cuidadosas prescrições higiênicas. Em outubro de 1886, seu estado de saúde agravou-se após uma queda ocorrida quando podava o arvoredo do jardim da casa onde morava com as irmãs[22]. No dia 2 de dezembro, após a missa semanal da irmandade dos Passos, quando se cantou um *Te Deum* pelo aniversário natalício de Dom Pedro II, foi entoado novamente o mesmo hino pelos sacerdotes na sacristia da irmandade pelo restabelecimento da sua saúde (O Arauto de Minas, n.º 31, 4 dezembro 1886, p. 2). Porém, após alguns dias no leito, já enfraquecido e quase sem se mover, ele veio a falecer num sábado, dia 22 de janeiro de 1887, por volta das 2 horas e 50 minutos. Seu passamento foi anunciado, poucos momentos depois, pelos sinos de todas as igrejas de São João del-Rei (1887, p. 2). No Livro de Assentamentos de Óbitos da Matriz do Pilar, está registrado:

> Aos vinte e dois de Janeiro de mil oito centos e oitenta e sete, faleceu na idade de sessenta e sete annos e cinco meses, proveniente de Diarréia e paralisia consecutiva, o Padre José Maria Xavier Presbítero secular do hábito de São Pedro, natural desta Cidade tendo recebido todos Sacramentos. Depois de enterro, Offício rezado e Missa solene de *Requiem* no dia seguinte, e todas as encomendações, Paroquial, de Confrarias e 3.as foi sepultado em um carneiro no Cemitério da Confraria de Nossa Senhora do Rosário. Ver.º Fran.co de P. da Pv. Nunam. Pároco.

No seu testamento, oficializado no dia 13 de junho de 1885, confirma sua fé católica, pede perdão a quem possa ter ofendido, dizendo também que não guarda ressentimento de ninguém. Após distribuir seus poucos bens para alguns

[22] Segundo Abgar Campos Tirado (2006, p.171), o Padre José Maria Xavier residiu por muitos anos na antiga Rua da Prata, atual Rua Padre José Maria Xavier, na casa de n.º 86, mudando-se posteriormente para uma casa em frente, hoje demolida.

parentes, solicita missas em sufrágio de sua alma, e propõe à Mesa da Santa Casa de Misericórdia o seguinte contrato: se a Casa se obrigar a fazer comemorar o seu aniversário, cada ano, perpetuamente, com uma Missa, o testamenteiro iria transferir e averbar em nome da mesma Casa a única Apólice que possuía, de um conto de réis da Dívida pública n.º 39.897. Quanto ao seu sepultamento, pede: “em vez de corôas, marcha fúnebre, mausoléos, flores, poesias e necrológios eu prefiro, e peço, pelo amor de Deus e por caridade, alguns *Padres Nossos* e outros suffrágios constantes”. Conforme Passos (2003, p. 76) mesmo tendo recomendado em seu testamento que desejava que seu velório e sepultamento transcorressem com simplicidade e sem pompa, isso não aconteceu totalmente. No extrato das contas do funeral, extraído de seu inventário e apresentado por seu sobrinho, inventariante e testamenteiro, Daniel Antônio de Paiva, a cerimônia de seu passamento ocorreu de forma muito solene, sendo celebradas muitas missas por sua alma. O cortejo fúnebre foi acompanhado de todas as corporações das quais foi membro ativo, recebendo de todas, manifestações de ação de graças por todos os trabalhos que por elas desempenhou. A Orquestra Lira Sanjoanense, sob a direção do maestro Luís Baptista Lopes, encarregou-se da parte musical durante os ofícios fúnebres.

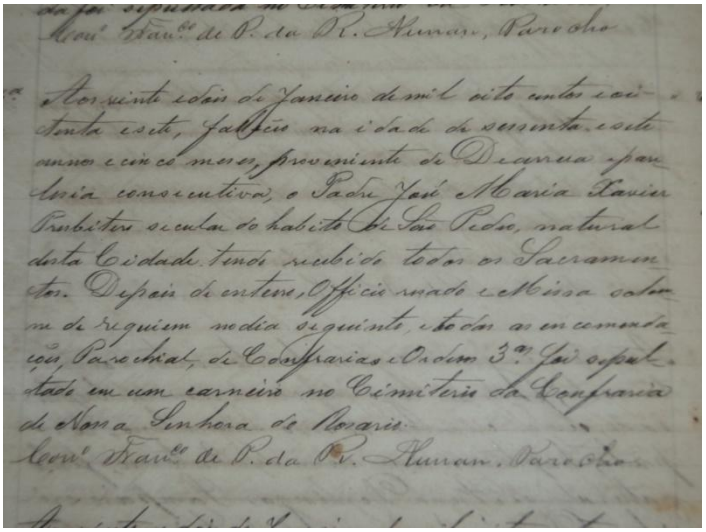


Figura 3: Assentamento de Óbito do Padre José Maria Xavier

Como tributo e reconhecimento póstumo, no dia 16 de agosto de 1898, o vereador Padre João Pereira Pimentel sancionou a Resolução n.º 176, que dá o nome de Padre José Maria Xavier à Rua da Prata (CINTRA, 1982, p. 349). No dia 2 de maio de 1915, após canto solene do *Te Deum* na Igreja do Rosário com todo o clero são-joanense, foi inaugurada na praça em frente à igreja uma herma em bronze do Padre-Mestre. A Academia Brasileira de Música, criada em 1945, escolheu o Padre José Maria Xavier como Patrono da cadeira n.º 12, que teve como fundador o professor e crítico musical Otávio Bevilacqua, sucedido pelo também professor e musicólogo José Maria Neves, e atualmente ocupada pelo maestro John Neschling. Em 1951, as Leis Estaduais n.os 811 e 825, de 1951, criaram o Conservatório Estadual de Música. Por meio do Decreto 4185, de 1954, o Conservatório recebeu o nome de Padre José Maria Xavier.

Figura 4: herma do Padre José Maria Xavier em frente à Igreja do Rosário

Os estudos sobre a obra musical do Padre José Maria Xavier ainda estão dificultados pela ausência de edições críticas de suas obras. Em 1885, duas obras completas, a “Missa n.º 5” e a “Matinas do Natal”, foram publicadas em Munique, na Alemanha, sob a supervisão do próprio compositor, fato inédito na música brasileira oitocentista. O Projeto Música Sacra Mineira, desenvolvido pela Funarte, na década de 1970, veio a editar algumas peças avulsas, como as antífonas *Populе Meus*, *Adoramus Te Christe* e *Christus factus est*, os motetos *Beata Mater* e *Domine Jesu*, e um fragmento da Bênção de Domingo de Ramos, a antífona *Asperges me*. Porém, essas publicações feitas a partir de cópias heliográficas tiveram pouca tiragem e circulação restrita. José Maria Neves reapresentou a antífona *Adoramus te Christe* em publicações de 1997 e 2000 na coleção “Música Sacra Mineira”, e, em 2002, na série “Música do Brasil – Séculos XVIII e XIX”. Sobre essas duas publicações, Paulo Castagna (2008, p. 8) comenta que apesar da nova revisão, não apresentam nenhuma novidade musicológica. Em 2002, por ocasião do 15º Inverno Cultural da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), o maestro Paulo Rodrigues de Miranda Filho organizou uma reedição da “Missa n.º 5” com fins práticos, gerando partitura, partes cavadas e uma gravação em CD, porém sem revisão musicológica. Na publicação comemorativa do III Festival de Corais Canta Del Rei, de 2011, ano em que o compositor foi homenageado, foram editadas algumas peças corais para a Semana Santa, como os motetos para a Procissão de Domingo de Ramos e Procissão do Enterro, e a antífona para coro e orquestra *Domine Tu mihi lavas pedes*, para a cerimônia do Lava-pés. Entretanto, tais edições não seguem os critérios musicológicos, apresentando fragmentos de obras, sem recenseamento das fontes e aparato crítico.

É possível também encontrar algumas gravações de suas obras. No início, de caráter eminentemente amador, surgiram com o objetivo de divulgar a prática musical de São João del-Rei, constituindo os primeiros passos na divulgação da obra do compositor. Na década de 1970, foi gravado o disco “O Vos Omnes”, sob a regência do maestro Pedro de Sousa, que conduziu a Orquestra Lira Sanjoanense de 1949 até 1994. Em seguida, entre 1979 e 1984, temos quatro gravações realizadas pela Orquestra Ribeiro Bastos, na regência do Doutor José Maria Neves, que, juntamente com a maestrina Maria Stella Neves Valle (1928-2013), esteve à frente da corporação entre 1977 até 2001. Em 2002, foi gravada a “Missa e Credo n.º 5”, com coro e orquestra do 15º Inverno Cultural da UFSJ, sob a regência de Paulo Rodrigues de Miranda Filho. Até o momento, existem apenas duas gravações de caráter profissional sob a regência de Marcelo Ramos. Foram gravados os Ofícios de Trevas, em duas partes, a partir de manuscritos e material de execução da Orquestra Ribeiro Bastos. É apresentado, em seguida, um quadro com detalhes dessas gravações.

Quadro 2: Discografia do Padre José Maria Xavier

Nome do disco	Ano	Intérprete e regência	Obra gravada
O Vos Omnes	c. 1970	Músicos reunidos das Orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos e maestro Pedro de Sousa	Antífona *Christus factus est* os responsórios *Judas Mercator Pessimus*, *Seniores Populi*, *Vinea mea e Sepulto Domino* do Ofício de Trevas, Invitatório e Responsório I das Matinas do Natal, *Applaudatur* da Novena da Boa Morte e *Cum Sancto Spiritu* da “Missa para o dia 15 de agosto”.
Semana Santa em São João del-Rei	1979	Orquestra Ribeiro Bastos e José Maria Neves	Moteto *Popule meus*, antífona *Domine tu mihi lavas pedes*, responsório *Vinea mea* e *Sanctus* e *Benedictus* do Ofício de Ramos

Matinas do Natal	1980	Orquestra Ribeiro Bastos e José Maria Neves	Na íntegra, com Invitatório e oito responsórios
Novena do Carmo	1980	Orquestra Ribeiro Bastos e José Maria Neves	*Veni*, *Domine* e *Virgem Sagrada*
Festa de Passos e Encomendação de Almas	1984	Orquestra Ribeiro Bastos e José Maria Neves	*Moteto Adoramus Te Christe*
Missa e Credo n.º 5	2002	Coro e Orquestra do 15º Inverno Cultural da UFSJ e Paulo Rodrigues de Miranda Filho	Missa completa
Ofício de Trevas (Volume I)	2004	Coral Lírico do Palácio das Artes e maestro Marcelo Ramos	Ofício de Quinta-feira Santa (integral) e Ofício de Sexta-feira Santa (integral)
Ofício de Trevas (volume II)	2005	Orquestra e Coro dos Inconfidentes e maestro Marcelo Ramos	Matinas de Sábado Santo e Matinas da Ressureição

No final desta pesquisa, é apresentada a Edição Crítica de quatro Solos ao Pregador do Padre José Maria Xavier: São eles: o *Jam nunc paterna claritas* para contralto solo (c. 1840), o *Creator alme siderum* para baixo solo (1841), o *O Gloriosa Virginum* para soprano solo (1874) e o *Veni Creator Spiritus* (década de 1870) para tenor solo. Espera-se, assim, também, que essas edições contribuam para o estudo e divulgação da obra musical de um dos principais expoentes da música sacra mineira.

“O púlpito conduz o mundo”

(MELVILLE, Herman. *Moby Dick v*ol. 1 1980 Abril, p. 63-65).

CAPÍTULO 2

O SOLO AO PREGADOR EM SÃO JOÃO DEL-REI

2.1 O Objeto

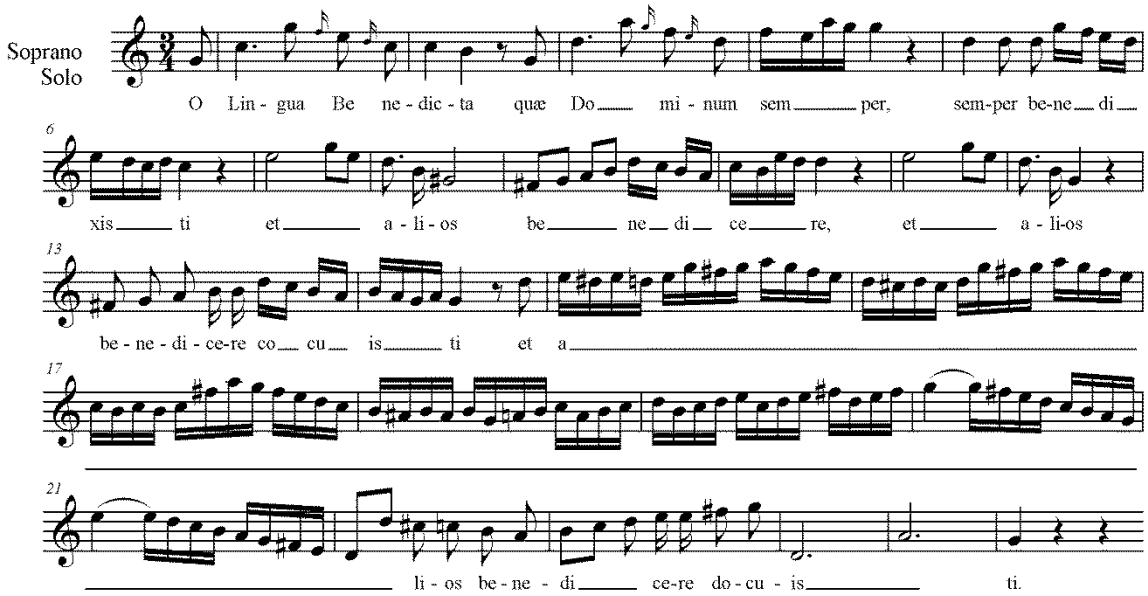
Solo ao Pregador ou *Ária ao Pregador* é o nome dado à composição musical, elaborada sobre textos religiosos, e destinada a ser executada durante o cerimonial de bênção e incensação do sacerdote pregador, que precede os sermões das missas solenes ou cerimônias de encerramento das festas e solenidades da tradicional liturgia católica. Apesar de os livros litúrgicos descreverem detalhadamente esse cerimonial, não prescrevem, oficialmente, nenhum canto para a ocasião, caracterizando o Solo ao Pregador como uma manifestação paralitúrgica. Ressalta-se que, nesta pesquisa, o termo "Solo ao Pregador" é utilizado não apenas referindo-se às composições, mas também à sua prática.

Os Solos ao Pregador foram, comumente, escritos para uma voz solista e orquestra, apresentando, na grande maioria, dois andamentos contrastantes: lento e rápido. Há registro dessas composições para todos os tipos de vozes. Nota-se, em várias obras, a estrutura de recitativo e ária, com o emprego de ornamentos e *coloraturas* na linha vocal, revelando a influência do *bel-canto* e da ópera italiana (Exemplo Musical 1). Há, no entanto, raras exceções, como o Terceto ao Pregador *Signatum est*, de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (c.1746-1805), para três vozes solistas e orquestra; o Terceto ao Pregador *Suscitans a terra*, também para três vozes solistas e orquestra sem indicação de autoria; o Moteto ao Pregador *Domine Jesu*, do Padre José Maurício Nunes Garcia[23] (1767-1830) para coro à capela; e outro do Padre José Maria Xavier, com mesmo *incipit* e para coro a quatro vozes com violoncelo *obligatto*.

---

[23] O Moteto ao Pregador *Domine Jesu* do Padre José Maurício Nunes Garcia é citado por MATTOS (1996, p. 270).

Cabia ao compositor a escolha do texto para as obras, já que não havia texto próprio prescrito liturgicamente. O texto escolhido, porém, devia referir-se obrigatoriamente à festa que se celebrava. Os textos eram extraídos de antífonas, responsórios ou hinos do Breviário Romano, dos quais o compositor podia optar por utilizar apenas algumas estrofes ou a versão integral.



Exemplo Musical 1: Parte vocal do Solo ao Pregador *O Lingua Benedicta* de José R. de D. Meirelles

Quanto à sua natureza, a finalidade do Solo ao Pregador era fazer a cobertura do cerimonial a que se obriga o pregador no momento que antecede a pregação. Tal finalidade, entretanto, não era apenas funcional, mas, também, solenizar ainda mais a cerimônia religiosa.

Nas missas solenes, o cerimonial prevê que, se o pregador for o próprio celebrante da missa, este pode fazer o sermão do púlpito ou do altar. Se o celebrante for pregar do púlpito:

> Depois de incensado, volta-se pela direita e, sem fazer reverência à Cruz, vai directamente (*sic*) ao banco, onde, ajudado pelo Diácono e Subdiácono, tira a casula e o manípulo e pega no barrete. Vai precedido do Cerimoniário diante do altar e, feita a devida reverência, cobre-se e dirige-se para o púlpito (COELHO, 1950, p. 331, v2).

E quando o celebrante for pregar no altar:

> depois de incensado, vai devagar ao meio do altar e, enquanto os Ministros fazem genuflexão ao lado dele, o Celebrante faz inclinação profunda à Cruz (ou genuflexão ao Santíssimo). Vai depois para o lado do Evangelho, senta-se num mocho colocado no supedâneo, cobre-se, e dali prega voltado para o povo. Os Ministros sentam-se nos seus lugares, no banco (*ibidem*, p.31).

Se o pregador for outro sacerdote:

> este, revestido de sobrepeliz e estola da cor do dia ou das vestes canonicais (dentro da sua diocese) ou do seu hábito religioso, depois duma curta oração de joelhos no ínfimo degrau do altar, ajoelha-se no supedâneo e, se tal for o costume diocesano, pede a benção ao Celebrante, dizendo: *Jube, Domine, benedicere* [24]. O Celebrante responde: *Dominus sit in corde tuo et in lábiis tuis, ut digne et competenter annunties verba sancta sua. In nomine Patris † et Filii et Spiritus Sancti. Amen* [25]. Traça sobre o pregador o sinal da cruz, e dá-lhe a mão direita a beijar. Agradece com uma leve inclinação de cabeça a saudação que o pregador lhe dirige, depois de feita no plano a genuflexão ao altar. Vai ao meio do altar com os Ministros, faz a devida reverência, e vai directamente *(sic)* para o banco, onde escuta o sermão, sentado e coberto (*ibidem*, p.31).

A prática paralitúrgica do Solo ao Pregador foi bastante comum nas cerimônias religiosas brasileiras, principalmente mineiras, do final do século XVIII e durante todo o século XIX, o que atesta o grande número de composições no gênero registradas nos catálogos temáticos e encontradas nos arquivos musicais espalhados pelo País. Cleofe Person de Mattos (1970, p. 93 e 98), no *Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*, menciona duas obras no gênero. Essas duas obras, também, são mencionadas por Regis Duprat e Carlos Alberto Baltazar (1994, p. 16 e 18) no *Acervo de Manuscritos Musicais da Coleção Francisco Curt Lange: compositores não-mineiros do século XVI ao XIX*. Já no *Acervo de Manuscritos Musicais da Coleção Francisco Curt Lange:*

---

[24] Derramai vossa bênção, ó Senhor. (Tradução: Abgar Antônio C. Tirado).

[25] O Senhor esteja em teu coração e em teus lábios, para que digna e devidamente anuncies Suas santas palavras. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Amém. (Tradução Abgar Antônio C. Tirado).

compositores anônimos, os autores mencionam oito peças (*idem*, 2002, p. 42-96 passim); mas, no *Acervo de Manuscritos Musicais da Coleção Francisco Curt Lange: compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX*, Duprat e Baltazar (1991, p. 55-138 passim) citam nove composições. José Maria Neves (1997, p. 30-55 passim), no *Catálogo de Obras Música Sacra Mineira*, anota quatro obras. Márcio Miranda Pontes[26], no *Catálogo de Manuscritos Musicais do acervo do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos*, disponível *on line*, registra dois Solos ao Pregador. Carlos Alberto Figueiredo[27], no *Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira dos séculos XVIII e XIX*, também *on line*, registra 12. Lenita Waldige Mendes Nogueira (1977, p. 56-283 passim) enumera 11 dessas composições no *Catálogo de Manuscritos Musicais do Museu Carlos Gomes*. Mary Angela Biason e Waldeci Luciano Ferreira (2012, p. 67-152 passim) mencionam sete títulos no *Acervo de Documentos Musicais da Banda Euterpe Cachoeirense de Ouro Preto*. E Elmer Correia Barbosa (1978, p. 87-451), no *Catálogo O Ciclo do Ouro/ O Tempo e a Música do Barroco Católico*, por sua vez, cita 24 Solos ao Pregador, com a predominância de autores mineiros.

Dentre os 26 compositores de Solo ao Pregador citados nesses catálogos, foram identificados 18 mineiros. Ou seja, esse levantamento demonstra que, em comparação com outras localidades, a maior ocorrência dessas composições acontece em Minas Gerais. No Quadro 3 estão enumeradas 69 obras, especificando-se o seu *incipit* litúrgico, a sua autoria e em quais catálogos ela é mencionada.

---

[26] Disponível em: <http://www.editorapontes.com.br/tmb/vespasiano/pages/introp.htm>. Acesso em: 20 jan. 2012.

[27] Disponível em: <http://www.interkit.com.br/musicasacra/imagens/menu.gif>. Acesso em: 10 mar. 2012.

Quadro3: Relação de Solos ao Pregador citados em Catálogos

Nº	**Título/*Incipit***	**Autor**	**Catálogo**
01	Applaudatur	Anônimo	CMSRB
02	Assumpta est	José Maria Xavier	CO
03	Ave Maris Stella	J. P. Sant'Anna Gomes	MCG
04	Ave Regina cœlorum	José J. E. L. de Mesquita	CMSRB/CO
05	Beata ES	Francisco Sales Couto	CFCLM
06	Candor est lucis	Tristão José Ferreira	CFCLM
07	Creator alme siderum	Anônimo	MCG
08	Creator alme siderum	José Maria Xavier	CO
09	Creator alme siderum	José Maurício N. Garcia	CFCLN
10	Domine Jesu	José Maria Xavier	MSM/CMSRB
11	Hodie Christus natus est	Carlos Gonçalves de Moura	CMSRB
12	Hodie concepta est	Francisco M. de P. Miranda	CO
13	Jam lucis orto sidere	A. M. da Silva Benfica	CO
14	Jam nunc Paterna claritas	José Maria Xavier	CO
15	Jam sol recedit (I)	Anônimo	CFCLA
16	Jam sol recedit (II)	Anônimo	CFCLA
17	Jam sol recedit (III)	Anônimo	BECOP
18	Jam sol recedit	José Maria Xavier	CO
19	Jesu corona virginum	Emílio S. G. Horta Júnior	CMSRB
20	Jesu dulcis memória	Anônimo	CMSRB
21	Jesu dulcis memória	Anônimo	CFCLA
22	Jesu dulcis memória	Emílio S. G. Horta Júnior	CFCLM
23	Jesu dulcis memória	Luiz Baptista Lopes	CMSRB
24	Maria Mater gratiæ	Emílio S. G. Horta Júnior	CMSRB
25	O Gloriosa Virginum	José Maria Xavier	CO
26	O Gloriosa Virginum	Vicente F. do Espírito Santo	BECOP
27	O Patriarcha pauperum	Jerônimo de Souza Lobo	MSM/CMSRB/CO
28	O Lingua Benedicta	José R. D. de Meirelez	VGS
29	O vere Christe	José Joaquim da Paixão	CFCLM/CMSRB
30	Pange língua	Antônio dos Santos Cunha	CO
31	Præclare custos virginum	José Maria Xavier	CO
32	Quem terra pontus	João Francisco da Matta	CO
33	Sacris solemniis	Anônimo	CFCLA
34	Sacris solemniis	Anônimo	VGS
35	Sacris solemniis (I)	Anônimo	BECOP
36	Sacris solemniis (II)	Anônimo	BECOP

37	Sacris solemniis (III)	Anônimo	BECOP
38	Sacris solemniis (IV)	Anônimo	BECOP
39	Sacris solemniis (V)	Anônimo	BECOP
40	Sacris Solemniis	Antonio Gomes de Escobar	MCG
41	Sacris solemniis	José Maria Xavier	CO
42	Sacris solemniis	Tristão José Ferreira	CFCLM/MCG/CO
43	Salve Regina	Anônimo	CO
44	Sicut cedrus	José Raimundo de Assis	CO
45	Signatum est	José J. E. Lobo de Mesquita	CFCLM/MSM/CMSRB/CO
46	Solo ao Pregador	Carlos Gomes	MCG
47	Solo ao Pregador	Manuel José Gomes	MCG
48	Solo para Pregador	Gioachino Rossini	MCG
49	Suscitans a terra	Anônimo	CFCLA
50	Te Christe solum novimus (I)	Anônimo	CFCLA
51	Te Christe solum novimus (II)	Anônimo	CFCLA
52	Te Christe solum novimus	José Maurício Nunes Garcia	VER/CFCLN/CMSRB/MCG
53	Tota pulchra es Maria	João Feliciano de Souza	CO
54	Tota pulchra es Maria	Vicente F. Espírito Santo	CFCLM
55	Tremit mundus	José Joaquim da Paixão	MSM/CO
56	Tristis est anima meã	J. P. Sant'Anna Gomes	MCG
57	Tu qui legis	Anônimo	CO
58	Tu Trinitatis unitas	Anônimo	CFCLA
59	Tu Trinitatis unitas	José Maria Xavier	CO
60	Veni Creator Spiritus	Manuel José Gomes	MCG
61	Veni Creator Spiritus	Joaquim A. Gomes da Silva	CFCLM
62	Veni Creator Spiritus	João da Matta Pereira	CO
63	Veni Creator Spiritus	João Feliciano de Souza	CO
64	Veni Creator Spiritus (I)	José Maria Xavier	CO
65	Veni Creator Spiritus (II)	José Maria Xavier	CFCLM/CO
66	Veni Creator Spiritus	Manuel José Gomes	MCG
67	Veni Creator Spiritus	Martiniano Ribeiro Bastos	CO
68	Veni Creator Spiritus	Vicente F. Espírito Santo	CFCLM
69	Vexilla Regis	José Maria Xavier	CO

Dentre as agremiações musicais mineiras em atividade há mais de cem anos, pode-se citar, a Orquestra Lira Sanjoanense (1776) e Orquestra Ribeiro Bastos (1840), de São João del-Rei; a Orquestra Lira Ceciliana (1858), de

Prados[28]; e a Orquestra e Banda Ramalho (1860), de Tiradentes. O acervo dessas entidades guarda considerável número de composições de Solo ao Pregador. Somente no arquivo musical das Orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos estão catalogadas 29 obras; no da Orquestra Ramalho, pelo menos seis composições; e no da Lira Ceciliana não foi encontrado qualquer registro. Essas obras estão enumeradas no Quadro 4, especificando-se o seu *incipit* litúrgico, a sua autoria e em qual arquivo ela está depositada. Chama a atenção o fato de que 13 dessas obras são de autoria do compositor são-joanense, Padre José Maria Xavier.

Quadro 4: Relação de Solos ao Pregador nos arquivos das Orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos de São João del-Rei e Orquestra Ramalho de Tiradentes.

Nº	Título da composição/*Incipit*	Autor	Registro
01	Aria ao Pregador	João Francisco da Mata	OLS
02	Assumpta est Maria in cœlum	José Maria Xavier	OLS
03	Conceptionem Beatæ Mariæ	Francisco Manuel da Silva	OLS
04	Creator alme siderum	José Maria Xavier	OLS
05	Domine Jesu	José Maria Xavier	OLS
06	Flos Carmeli	José Vitor Aparição	ORB/ORT
07	Hodie concepta est	Francisco M. de P. Miranda	OLS
08	Jam nunc Paterna claritas	José Maria Xavier	OLS
09	Jam sol recedit (I)	José Maria Xavier	OLS
10	Jam sol recedit (II)	José Maria Xavier	OLS
11	Jesu dulcis memória	João Baptista de Macedo	OLS/ORB/ORT
12	O Gloriosa Virginum	José Maria Xavier	OLS
13	O Gloriosa Virginum	Luís Baptista Lopes	OLS
14	O Patriarcha pauperum	Jerônimo de Souza Lobo	OLS/ORB
15	Pange língua	Antônio de Pádua Falcão	OLS/ORT
16	Pange língua	Antônio dos Santos Cunha	OLS
17	Præclare custos virginum	Carlos dos Passos Andrade	ORB
18	Præclare custos virginum	José Maria Xavier	OLS/ORT

[28] Até 1890, Prados foi uma localidade pertencente à Vila de São José del-Rey, atual cidade de Tiradentes (nota do autor).

19	Sacris Solemniis	José Maria Xavier	OLS
20	Sacris Solemniis	Tristão José Ferreira	OLS
21	Summus parens clementis	José Maria Xavier	OLS
22	Signatum est	José J. E. Lobo de Mesquita	OLS
23	Tremit mundus	José Joaquim da Paixão	OLS
24	Tu Trinitatis unitas	José Maria Xavier	OLS/ORT
25	Veni Creator Spiritus	João da Matta Pereira	OLS
26	Veni Creator Spiritus	João Feliciano de Souza	OLS
27	Veni Creator Spiritus(I)	José Maria Xavier	OLS/ORB
28	Veni Creator Spiritus(II)	José Maria Xavier	OLS/ORT
29	Veni Creator Spiritus	Martiniano Ribeiro Bastos	ORB

É difícil precisar quando surgiram as primeiras composições de Solo ao Pregador. Os registros, porém, remontam à segunda metade do século XVIII. Dentre os compositores setecentistas que criaram obras no gênero, encontram-se: José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, José Maurício Nunes Garcia, Antônio dos Santos Cunha, José Rodrigues de Domingues Meireles, Jerônimo de Souza Lobo e José Joaquim da Paixão. Já no século XIX, verificou-se uma proliferação dessas obras, das quais pode-se destacar os seguintes autores: Francisco Sales Couto, Carlos Gonçalves de Moura, José Pedro Sant' Anna Gomes, Francisco Martiniano de Paula Miranda, Antônio Martiniano da Silva Bemfica, José Raymundo de Assis, João Francisco da Matta, João da Matta Pereira, João Feliciano de Souza, Vicente Ferreira Espírito Santo, Joaquim Antônio Gomes da Silva, Emílio Soares Gouveia Horta Júnior, Manoel José Gomes, Martiniano Ribeiro Bastos, Luiz Baptista Lopes e o Padre José Maria Xavier.

Apesar de os catálogos brasileiros apontarem um número expressivo de composições de Solo ao Pregador durante o século XIX, não se pode afirmar, com certeza, que no século XVIII elas foram escassas. São poucos os

documentos musicais da primeira metade do século XVIII que chegaram até nossos dias, sendo que somente na segunda metade do século é que a documentação começa a ser abundante. Vários relatos do descaso com documentos musicais antigos no Brasil podem ser constatados, como nesse feito por Francisco Curt Lange:

> desde 1900, ou antes desta data, os amarelentos papéis pautados apodreciam na umidade e debaixo de goteiras, em caixotes mal protegidos, guardados pelos velhos mestres de banda e abandonados, quando estes faleciam, pelos seus familiares, para ser finalmente queimados na via pública, vendidos aos fogueteiros ou a peso nos açougues. Neste aniquilamento da história artística do passado musical mineiro, nestes festins de papéis de música tomaram parte a traça, o cupim, a barata e os ratos. Após um período de aproximadamente seis anos em que estive afastado de Minas, ao regressar, tomei nota de 27 valiosos arquivos queimados "por estarem incomodando ou por não terem utilidade alguma" (LANGE: 1979, p. 11).

Por outro lado, a reforma litúrgica promovida pelo Concílio Vaticano II, na década de 1960, com a simplificação dos ritos e o uso do vernáculo na missa, fez com que toda a música litúrgica produzida no passado perdesse a sua utilidade. Esse fato soou como um "golpe de misericórdia" para algumas corporações musicais centenárias, responsáveis pela parte musical nas igrejas, as quais, desprovidas de função, extinguiram-se, prefigurando, em decorrência disso, o desaparecimento de vários arquivos. Sobre esse assunto, Neves (2000, p. 18) comenta:

> o posterior desaparecimento de muitos arquivos foi denunciado por pesquisadores que só viam os papéis velhos como objetos de culto e estavam mais preocupados com estes papéis do que com as práticas musicais por eles propiciadas.

Neste capítulo, não será abordado o Solo ao Pregador somente em termos de sua estrutura interna, mas também como prática, buscando localizá-la, de maneira ampla, no seu contexto em que se realiza. É preciso, portanto, compreender qual era o papel do pregador no Brasil português e o alcance do seu

poder político e religioso, bem como entender qual era a imagem que a sociedade fazia dele. De forma mais específica, é preciso conhecer qual era a estrutura econômica, social e cultural de São João del-Rei na época em que essa prática começou, bem como qual a visão do pregador veiculada na imprensa local e, sobretudo, como as irmandades e confrarias organizavam as festas e cerimônias religiosas. É por esse caminho que se pode entender a prática do Solo ao Pregador, e redescobri-la, atualmente, nessa cidade do interior de Minas. Sendo assim, discorrer-se-á, na sequência, sobre o pregador e seu ofício no Brasil português e as particularidades da prática do Solo ao Pregador em São João del-Rei, a partir da segunda metade do século XVIII.

2.2 O Ofício de Pregador no Brasil português

As atividades de pregação já aconteciam no território brasileiro desde a época dos descobrimentos. O historiador jesuíta Serafim Leite[29], citado por Hornaert (2008, p. 330), menciona o relato oferecido por Fernão Guerreiro por ocasião da conquista da Paraíba nos anos de 1580:

> Um padre se mete no meio dos potiguares e, abrindo os braços, lhes começa a pregar na língua: 'Paz, Paz, sejamos amigos' e outras palavras brandas e amorosas, as quais tiveram tanta força com eles, e eles com o padre, em o vendo, tanto respeito, que, depostos os arcos, se cruzaram diante dele e renderam e entregaram à terra, onde logo se fez povoação e se começaram a fazer engenhos e foi crescendo de modo que há hoje oito ou nove (HORNAERT, 2008, p. 330).

Outro relato dessas atividades é o do padre Fernão Cardim (1548-1625), autor do *Tratado da Terra e da Gente do Brasil* (1593/1939, p. 264), que assim narra a sua chegada a Porto Seguro:

---

[29] LEITE, Serafim. *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil, 1549-1760.* Rio de Janeiro, 1953, p. 502.

> No dia do Anjo preguei na matriz da vila: houve muitas confissões, e comunhões, com extraordinária consolação do povo por haver dias que não ouviam missa, por estar seu vigário suspenso, dos moradores portugueses e índios. Fomos bem agasalhados, com grandes sinais de amor e abundância do necessário.

Esse jesuíta, que esteve no Brasil como secretário do Padre Visitador Christóvão de Gouvea, entre 1583 e 1598, e, novamente, entre 1601 e 1625, conta que, quando visitaram a aldeia do Espírito Santo, foram levados em procissão à Igreja pelos índios com danças e música de flauta (*idem*, p. 268). Sendo que "no meio da missa houve pregação na língua, e depois procissão solene com danças e outras invenções" (*idem*, p. 269). Em outro momento, na visita à aldeia de São João, conta igualmente que "houve missa cantada, pregação com muita solenidade" (*idem*, p. 278). De acordo com Cressoni (2010, *on line*), na América portuguesa dos séculos XVI e XVII, a pregação era considerada um instrumento pedagógico eficaz para a conversão e salvação, não só dos índios, mas, também, dos negros. É o que nos relata Cardim (1593, p. 281), que, inclusive, chega a mencionar o valor do pagamento aos padres, no seguinte trecho:

> O padre Quirício Caxa e eu pregávamos algumas vezes nas ermidas, que quase todos os senhores de engenhos têm em suas fazendas, e alguns sustentam capelão à sua custa, dando-lhe 40 ou 50 mil réis a cada ano, e de comer à sua mesa. [...] Confessávamos os portugueses, ouvindo confissões gerais, e outras de muito serviço de Nosso Senhor. Os dias de pregação e festas de ordinário havia muitas confissões e comunhões, e por todas chegariam a 200, afora as que fazia um padre, língua de escravos de Guiné, e de índios da terra, pregando-lhes e ensinando-lhes a doutrina, casando-os, batizando-os.

O Concílio de Trento foi encerrado em 1563, e, rapidamente, ecoou em Portugal, pois, de acordo com Hansen (2012, *on line*), em setembro de 1564, todos os seus decretos foram declarados leis em todo o reino, inclusive no Brasil. A fim de combater a tese *Sola fide et sola scriptura*, de Martinho Lutero, que

defendia a leitura individual da Bíblia, dispensando os ritos da igreja católica, o Concílio fomentou as atividades de pregação oral como meio de garantir a salvação de todos os fiéis. Por meio do Decreto de 8 de abril de 1546, e reconfirmado em 1563, o Concílio colocou em evidência a figura do pregador, sendo que

> a igreja reconfirmou a necessidade dos ritos visíveis e da espetacularização dos sacramentos, impondo a audição coletiva da pregação. Contra Lutero, o interior dos templos tornou-se um espaço de luxo e pompa, envolvendo os sentidos dos fiéis com a profusão de imagens, músicas, perfumes, pregações. O púlpito passou a ocupar posição elevada, significando a autoridade do pregador sobre a audiência (...) (HANSEN, 1999, p. 26).

A missa, até a reforma do Concílio Vaticano II, era rezada e cantada em latim, e o único momento da celebração em vernáculo era o sermão. Segundo Paiva[30], citado por Cresoni (s.d., p.3), no contexto da sociedade colonial portuguesa, "ouvir missa compreendia ainda ouvir pregação e, para uns, comungar". Ao celebrar a missa, os padres destinavam lugar especial à pregação. A oratória sacra portuguesa era sustentada por todo um aparato externo e ritualístico, para que, por meio dos púlpitos, a igreja, além de promover a salvação dos fiéis, ditasse, também, o "modelo corporativo português para a cristandade" (CRESSONI, s.d.). E era obrigação do pregador, subordinado à Coroa Portuguesa, o convencimento desse modelo, que afirmava como normais, e até necessárias, as diferenças existentes no interior do corpo social português. Segundo Hansen (2000, p. 24):

> [...] é a conceituação do reino português como um corpo místico de estamentos e ordens sociais, cuja vontade unificada se aliena do poder como submissão à pessoa mística do rei, que deve ser posta como fundamento da ação educacional e catequética da pregação política católica (Hansen, 2000, p. 24)

---

[30] PAIVA, José Maria de. *Colonização e Catequese (1549-1600)*. São Paulo: Autores Associados/Cortex, 1982.

A oratória sagrada e a história do púlpito no Brasil tiveram início no século XVII, quando “começaram as grandes cidades, as instituições úteis e o progresso moral da população do Brasil” (GALVÃO, 1926, p. 12). Um dos pioneiros nesse ministério foi o Padre Antônio Vieira (1608-1697), que, em Salvador, no ano de 1623, ingressou como noviço na Companhia de Jesus e, em Olinda, no ano de 1634, ordenou-se sacerdote. Vieira atuou como pregador no Brasil e em Portugal, e é considerado o maior pregador português e brasileiro do século XVII. No *Sermão da Sexagésima*, proferido na Capela Real, em Lisboa no ano de 1655, discorreu sobre a arte da pregação, usando como tema a citação bíblica *Semen est verbum Dei* (Lucas, VIII, 2), relacionando, metaforicamente, a pregação ao ato de semear. Esse sermão está incluído no *Sermones Do Antonio Vieira Da Compagnia De Jesus Pregador De Sua Magestade* (1679-1694), publicado pelo próprio Vieira, em Lisboa. Segundo Verdasca (2003), o *Sermão da Sexagésima* figura como “uma cartilha, a que todos devem recorrer para aprender a arte da retórica, e a dialética”. E, realmente, deve ter sido para os seminaristas mineiros, pois os *Sermones* encontram-se listados no levantamento das obras de oratória sagrada impressas no século XVIII, realizado por Massimi (2006, p. 62), ao reconstituir a “biblioteca” disponível para a formação do pregador do Seminário de Mariana, fundado em 1750. Mais do que essencial, foi também providencial, já que, segundo Hansen (2012), Vieira, quando já residente no Brasil, escreveu, em 1659, em uma carta para o rei D. Afonso VI, que “os primeiros e maiores instrumentos da conservação e aumento dessa monarquia são os ministros da pregação e propagação da Fé, para que Deus a instituiu e levantou no mundo”.

Hornaert (2008, p. 329), ao discorrer sobre como funcionava o sermão no seio da cristandade colonial brasileira, chama a atenção para a diferença entre o

“sermão evento” e o “sermão documento”. O historiador pode ter acesso ao sermão como texto, porém, o sermão como evento só se pode conhecer por meio de relatos, por tratar-se de um fenômeno contingente. Esse autor comenta que o sermão, evento vivido e acontecido, funcionava como um teatro e “era um espetáculo impressionante, no qual entravam recursos os mais variados de expressão corporal” (*ibidem*, p. 330). O tom de voz e os gestos entoados pelo orador garantiam a eficácia da mensagem a ser transmitida. Dessa forma, na igreja, “não apenas a nave se faz plateia. O presbitério muda-se em palco e o púlpito em ribalta” (LOPES, 1997, p. 325). Os jesuítas do século XVII definiam o sermão como *theatrum sacrum*, ou seja, uma dramatização das verdades sagradas (HANSEN, 1999, p. 28) Para ilustrar, é transcrita aqui a citação de Hornaert (2008, p. 330) da narração de um sermão do Padre Navarro, feita pelo cronista Jesuíta Simão de Vasconcellos:

> Começava a despejar a torrente de sua eloquência, levantando a voz, pregando-lhes os mistérios da fé, andando em roda deles, batendo o pé, espalmando as mãos, fazendo as mesmas pausas, quebras e espantos costumados entre seus pregadores, para mais os agradar e persuadir.

A primeira normatização das atividades de pregação no Brasil encontra-se no Livro Terceiro das *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* (1707). O Título XX *Da Pregação, e Pregadores* estabelece que a pregação é “o mantimento espiritual das almas, e necessaria para a salvação dellas ” e que esse ministério é uma obrigação dos Prelados; e, quando não puderem fazer, recomenda-se que escolham “sugeitos de virtudes, lettras, e exemplo”. No Título XXI, *Em que se prohibe aos Pregadores pregar sem licença nossa neste nosso Arcepisbado*, fica estabelecido que aquele que pregar sem autorização por escrito do “legítimo Superior” poderá ser punido com excomunhão e suspensão das

Ordens. E para obter a licença, o pregador deve submeter-se ao exame ministrado pelo “Provisor”, além de ter boa formação cultural, vida e costumes exemplares, idade adequada e pertencer a Ordens Sacras.

Essas *Constituições* vigoraram em todo o território brasileiro até o século XIX. Dom Frei Antônio de Guadalupe, Bispo do Rio de Janeiro, na *Primeira Pastoral escrita e publicada em Minas Gerais, na Vila de São João del Rey, aos 3 de novembro de* 1727, declara:

> Os sacerdotes a quem damos licença para pregar, é com a obrigação de pregarem a doutrina sólida ainda nas festividades, pelo que Mandamos aos Párocos que depois da Páscoa de cada ano nos dê conta dos pregadores que pregaram nas suas Igrejas declarando se pregaram ou não doutrina, para sabermos se lhes Havemos de confirmar ou não a licença e no mesmo tempo nos darão conta do estado de suas Igreja, digo, Freguesias e no progresso que nelas há no serviço de Deus e os que faltarem a isso, os Havemos suspensos o tempo que nos parecer.

Em 9 de setembro de 1769, o Cônego Vicente Gonçalves Jorge de Almeida, da diocese de Mariana, recebeu do Cabido uma Pastoral que reza

> Primeiramente vimos que se tem passado provisoins de Confessor e Pregador a quantos as tem supplicado, sendo certos qui muitos não são idôneos para tão santos Ministérios, huns por nota no procedimento, e outros por falta de sciencia; para darmos, pois a isto a providencia necessária que toda pende de termos conhecimento bastante do procedimento e sciencia dos que pretendem ser confessores e Pregadores, pelo que respeita termos conhecimento bastante do procedimento do taes pretendendes [...] mandamos que cada hum dos Rvdos. Parochos deste Bispado todos os annos [...] faça uma lista de todos Rvdos. Sacerdotes da sua freguezia [...] e recommendamos muito que os que forem de sciencia mediocre, de nenhuma sorte sejão approvados por mais de hum anno, para que sugeitos elles a serem examinados todos os annos não deixem passar anno algum sem terem alguma aplicação e fazerem algum estudo (TRINDADE, 1929, p. 567).

Os documentos mencionados demonstram a preocupação das autoridades eclesiásticas em centralizar e controlar a realização de exames para a concessão de licença aos Pregadores. Tal fato é compreensível, levando-se em conta que em algumas pregações predominavam temas políticos, já que “o púlpito era um

dos poucos instrumentos de manifestação coletiva e gozava de uma liberdade de expressão que não se encontrava alhures” (HAUCK, 1985, p. 102).

Para Duran (2004, p. 133), o século XIX encerra a maior quantidade de oradores sacros com efetiva representatividade perante a sociedade do seu tempo, pois contavam com o apoio do monarca D. João VI durante os 14 anos nos quais a Corte Portuguesa esteve no Brasil. Todavia, a parenética perdeu espaço a partir de 1822, pois, “D. Pedro I não era adepto do gênero, nem tampouco era afeito às críticas que os pregadores haviam se acostumado a fazer, mas manteve alguns pregadores imperiais e as pompas desta fala até sua abdicação, em 1831” (*ibidem,* 2004). Galvão (1865, p. 156) comenta sobre o declínio da arte do púlpito, apontando, para isso, duas razões: a indiferença religiosa no povo e no governo do País. Ele, indubitavelmente, estaria referindo-se à proliferação das ideias liberais e positivistas, que defendiam a liberdade de culto, e à crise entre a Igreja e o Estado, naquela metade do século XIX, culminando, em 1890, com a separação desses dois poderes.

É possível encontrar referências de oradores sacros, famosos por sua eloquência, de enorme efeito nas grandes solenidades religiosas e cívicas do País. Não obstante, muitos nomes também se perderam. Dentre os eclesiásticos que se destacaram na pregação e notabilizaram o púlpito pelo Brasil, do século XVI até o início do século XX. estão: Padre Antônio de Sá, Frei Manoel de Macedo, Padre Mestre Eusébio de Matos, Dom José Joaquim Justiniano Mascarenhas Castello Branco, Frei Miguel de São Francisco, Frei Antonio de Santa Maria, Padre João Pereira da Silva, Padre Antônio Pereira de Souza Caldas, Frei Francisco de São Carlos, Frei Henrique de Santa Anna, Frei Antonio de Santa Ursula Rodovalho, Frei Francisco de Santa Thereza de Jesus Sampaio,

Frei Antonio de Santa Gertrudes, Cônego Januário da Cunha Barboza, Frei José de Santa Eufrazia Peres e Dom Romualdo Antonio de Seixas, citados por Alves (1895, p. 75 a 195 passim); Frei Jose da Natividade, Frei Manoel do Desterro, Padre Angelo dos Reis, Padre Bartholomeu Lourenço de Gusmão, Frei Francisco Xavier de Santa Tereza, Frei Francisco de Santa Rita Bastos e Frei Francisco de Monte Alverne, citados por Galvão (1865, p. 49 a 114 passim); Padre Manoel Couto Junior, citado por Viotti (1987, p. 13); Matias Antonio Salgado (Códice Costa Mattoso, v.1, folhas 98v e 99) e Cônego Dr. Francisco Xavier da Silva, Cônego Luis Vieira da Silva, Padre Antonio Caetano de Almeida Villas Boas, Padre Felix Antonio Lisboa, Padre Francisco de Paula Meireles, Padre Raimundo da Silva Cardoso, Padre José Custódio Dias, Frei Arsenio da Natividade Moura, Padre Bento José Labre, Cônego José Antonio Marinho, Padre Antonio Pedro dos Reis, Padre Domingos Gomes Carmo, Frei Francisco de Salles, Padre Antonio José da Costa Machado, Padre Doutor Júlio Maria de Morais Carneiro, Padre Sinfrônio Augusto de Castro, Padre Domingos Gomes Carmo, Cônego Antonio Tolentino Legal, Padre Candido Lizardo de Sousa, Padre José Marcos Pena e Padre José Silveira Lobo, citados por Trindade (1953, p. 84 a 182).

Quadro 5: Relação de alguns pregadores e oradores sacros brasileiros do século XVI até o início do século XX

Nome	Data	Naturalidade	Informação complementar
Padre Manuel do Couto Júnior	1573-1639	Bahia	Ouvindo um de seus sermões na Bahia, resolveu o jovem Antonio Vieira tornar-se jesuíta.
Frei Manoel de Macedo	1603-?	Pernambuco	Dominicano e nomeado pregador de D. Margarida da Áustria, duquesa de Mântua.
Padre Antônio de Sá	1627-1678	Rio de Janeiro	Tornou-se jesuíta em 1639 e era apelidado de “Príncipe da Oratória”. Teve seus sermões publicados em 1750.
Padre Eusébio de Matos	1629-1692	Bahia	Jesuíta, mas depois se tornou carmelita. Foi também músico.

Dom José Joaquim Justiniano Mascarenhas de Castello Branco	1731-?	Rio de Janeiro	Bispo do Rio de Janeiro em 1774.
Frei José da Natividade	1649-1714	Rio de Janeiro	Beneditino.
Frei Manoel do Desterro	1652-?	Bahia	Foi custódio da Seráfica Província da Imaculada Conceição do Rio de Janeiro.
Padre Angelo dos Reis	1664-?	Bahia	Tornou-se jesuíta em 1681.
Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão	1685-1724	São Paulo	Jesuíta, formou-se em Direito Canônico em Coimbra.
Frei Francisco Xavier de Sancta Tereza	1686-?	Bahia	
Frei Miguel de São Francisco	1698-?	Rio de Janeiro	Atuou também na Espanha e Portugal. Foi também teólogo.
Frei Antonio de Santa Maria	1700-?	Rio de Janeiro	Compôs um *Sermonário* para várias festas solenes do Rio de Janeiro.
Cônego Dr. Francisco Xavier da Silva	?-1775	Minas Gerais	Foi preso por haver manifestado simpatia pelos jesuítas.
Frei José de Santa Rita Durão	1722-1784		Doutor em Teologia. Autor do poema épico *O Caramuru*. Atuou em Portugal e Roma.
Cônego Luis Vieira da Silva	1735-?	Minas Gerais	Lente de Filosofia em Mariana. Inconfidente.
Padre João Pereira da Silva	1743-1818	Rio de Janeiro	Proferiu o sermão de Ação de Graças pela chegada de Dom João VI, em 1808.
Padre Francisco de Paula Meireles	1759-1805	Minas Gerais	Inquirido como testemunha no processo dos inconfidentes.
Padre Antonio Pereira de Souza Caldas	1762-1814	Rio de Janeiro	Franciscano.
Dom Romualdo de Souza Coelho	1762-1841	Pará	Signatário da Constituição Política de 1822.
Padre Raimundo da Silva Cardoso	?-1820	Minas Gerais	Ordenou-se em Mariana em 1778.
Frei Francisco de São Carlos	1763-1829	Rio de Janeiro	Franciscano. Nomeado Pregador Real por Dom João VI e examinador da Mesa de Consciência e Ordens.
Frei Henrique de Santa Anna	?-1834	Rio de Janeiro	Ordenado em 1806.
Frei Francisco Xavier de Santa Rita Bastos	?-1836	Bahia	Franciscano.
Frei Ignacio de Santa Justina	1776-?	Rio de Janeiro	Ordenou-se em 1792.
Frei Antônio de Santa Ursula Rodovalho	?-1817	São Paulo	Franciscano, ordenou-se em 1762.

Frei Francisco de Santa Thereza de Jesus Sampaio	1778-1830	Rio de Janeiro	Franciscano.
Cônego Januário da Cunha Barboza	1780-1846	Rio de Janeiro	Nomeado Pregador Régio por Dom João VI.
Frei Francisco de Monte Alverne	1784-1858	Rio de Janeiro	Franciscano, publicou *Obras Oratórias* em 1852.
Frei José de Santa Eufrazia Peres	1784-1847	Rio de Janeiro	Carmelita.
Frei Antonio de Santa Gertrudes	1789-1863	Rio de Janeiro	Carmelita.
Padre Bento José Labre	1793-1839	Minas Gerais	Natural de Campanha.
Frei Arsenio da Natividade Moura	1794-1861	Minas Gerais	Primeiro brasileiro elevado a abade geral da Ordem de São Bento. Foi pregador da capela imperial. Morreu na Bahia.
Frei Francisco de Santa Rita Bastos	?-1836	Bahia	Franciscano.
Dom Romualdo Antonio de Seixas	?-1858	Pará	Foi Arcebispo da Bahia.
Cônego José Antonio Marinho	1803-1853	Minas Gerais	Foi Pregador Imperial em 1839. Diretor do Colégio de São João del-Rei e redator do jornal *Americano* da mesma cidade.
Padre Antonio Pedro dos Reis	1812-1878	Minas Gerais	Foi Pregador da Capela Imperial. Escreveu o *Catecismo da Doutrina Cristã*..
Frei Francisco de Salles		Minas Gerais	Da Ordem da Trindade, de Lisboa e Mestre em Teologia.
Padre Domingos Gomes Carmo	1830-1907	Minas Gerais	Ordenou-se em 1858.
Padre Doutor Júlio Maria de Morais Carneiro	1850-1916	Minas Gerais	Ordenou-se em Mariana, em 1891; Seus *Quaresmaes* no Rio de Janeiro foram célebres.
Padre Sinfrônio Augusto de Castro	1881-?	Minas Gerais	Natural de Barbacena. Exerceu professorado no Caraça e estreou no púlpito em 1902. Foi jornalista e escritor.
Cônego Antonio Tolentino Legal	?-1868	Minas Gerais	Teve publicadas suas *Orações Fúnebres*. Morreu envenenado.
Padre Candido Lizardo de Sousa	1887-1943	Minas Gerais	Ordenou-se em 1910 em Mariana. Atuou na política.
José Marcos Pena	?-1941	Minas Gerais	Ordenou-se em 1895.
Padre José Silveira Lobo	1904-1949	Minas Gerais	Natural de Conselheiro Lafaiete. Ordenou-se em Mariana, em 1928.

O alcance e o prestígio da pregação na sociedade e cultura brasileira são demonstrados no fato relatado por Santos (1868, p. 188) nas *Memórias do Distrito*

de Diamantina. Ele relata que o Vigário Dr. Manuel José da Fonseca Brandão, convidado para pregar em certa festividade na Igreja do Carmo, ficou profundamente consternado com o tratamento dispensado pelo Intendente aos presos do Tijuco:

> Era chegado o dia da festa. Reunido um numeroso auditório na Igreja do Carmo, o Dr. Brandão, compenetrado do sagrado ministério de que estava revestido, com a coragem que lhe inspiravam suas virtudes evangélicas, pregou um eloquente sermão que possuímos manuscrito. Ocupou-se quase exclusivamente da obrigação que devem ter os magistrados de usar de indulgência na aplicação das leis penais, não devendo a punição ser inspirada por ódio ou vingança e sim pelo espírito de justiça e equidade. Depois de apresentar o quadro tocante dos sofrimentos dos povos da Demarcação Diamantina e das perseguições de que eram vítimas, passou a falar da cadeia: então apostrofando o Intendente, que se achava presente, no meio do pasmo geral e admiração, exclamou: — Ministro de Satanaz! Como afferrolhas míseros inocentes nesse horrível calabouço cujo único crime foi terem cavado na terra os tesouros que a Providência aí ocultou para sustentarem a vida?! Um dia, talvez em breve, a inocência clamará contra ti no tribunal divino, longe das paixões do mundo; e a maldição de Deus pesará sobre tua cabeça!

Santos (*ibidem*, p 188) conta que, terminado o sermão, o Intendente mandou logo pôr em liberdade os que estavam presos injustamente e suavizar a sorte dos criminosos, mandando tirá-los do tronco. Outro relato é fornecido por Massimi (2005, p. 420), sobre um documento do Arquivo Público Mineiro de 1899, no qual um escritor mineiro de Jacuhy, referindo-se ao lamentável estado da cidade, pergunta-se, referindo-se à pregação por lá ministrada nos tempos passados pelo capuchinho italiano frei Francisco de Ravena; “Seria a realização da prophecia de um missionário que há annos alli esteve e que em um sermão, prophetisou a Jacuhy um futuro de desgraças?”.

O papel do pregador no contexto da sociedade brasileira do século XVIII e início do XIX extrapola o nível religioso, pois o sermão, além de principal veículo de doutrinação, foi também um fator de modelagem e ordenamento de

comportamentos na sociedade colonial e imperial brasileira. Nesse período, a oratória sagrada foi o gênero literário predominante, e ouvir o sermão, além de ser uma obrigação dos fiéis, era também um deleite para as classes mais cultas, e um modismo para a população em geral, que acorria aos templos para ouvir os pregadores. O alcance da pregação na mentalidade do povo e na transmissão de ideologias refletiu-se no esforço por parte das autoridades eclesiásticas e da Coroa Portuguesa para regulamentar e controlar as formas e conteúdos desse ministério e, também, no interesse em formar bons pregadores. A oratória sagrada, igualmente, conferia autoridade e projeção ao missionário, e o poder de suas palavras, gestos e maneira de ser ficaram gravados na mente do povo (HORNAERT, 2008, p. 331). No contexto da sociedade colonial, conforme Hansen (2000, p. 33), “o lugar social do pregador era um lugar de poder”.

2.3 História e Prática do Solo ao Pregador em São João del-Rei

2.3.1 Considerações

A atividade musical em Minas Gerais no século XVIII está intimamente atrelada à atuação das irmandades religiosas. Essas associações eram constituídas por leigos que, além do caráter assistencialista, tornaram-se responsáveis por toda a vida religiosa da Capitania, já que o Estado português restringiu “a entrada de religiosos regulares na região sob a alegação de que estes eram os responsáveis pelo extravio do ouro e por insuflar a população ao não pagamento dos impostos” (BOSCHI, 1986, p. 3). Coube, portanto, às irmandades, a contratação de eclesiásticos para as cerimônias religiosas, conforme preceituado no *Compromisso* (estatuto) dessas agremiações.

As cerimônias costumavam ser suntuosas, já que as confrarias não poupavam esforços no preparo e organização das solenidades e festas dos seus oragos. Boschi (*ibidem*, p. 58) explica que a principal característica da religiosidade colonial brasileira foi a superficialidade, com “predominância dos ritos externos, pelo colorido e pela pompa das práticas exteriores”. E era por ocasião da festa que a confraria manifestava toda a sua força vital (HORNAERT, 2008, p.387). O dia da solenidade ou festa do santo homenageado era precedido por tríduos, quinquenas, novenas ou trezenas preparatórias; na véspera, geralmente à noite, eram cantadas matinas próprias, e, ao amanhecer, uma alvorada com repique de sinos, fogos e música anunciava o dia festivo no qual cabia ainda uma missa solene cantada com pregação, procissão e o canto alternado do *Te Deum* como encerramento.

Nessas cerimônias, a música tinha um papel preponderante. Sobre a música e a liturgia nessa época, Dias (2002, p. 150) explica que “não se concebia o serviço litúrgico apartado da música”. É o que atesta, também, a enorme produção musical desse período encontrada nos arquivos musicais, com variadas prescrições litúrgicas.

2.3.2 História do Solo ao Pregador em São João del-Rei

O costume de convidar pregadores para proferir os sermões das grandes festividades religiosas foi uma prática na vida religiosa da colônia. Hornaert (1985, p. 100) comenta que “bons pregadores eram procurados para os principais sermões”. Os vestígios dessa prática podem ser encontrados desde o século XVIII nos Livros de Termos e Deliberações e Receita e Despesa das irmandades, nos quais a associação registrava as reuniões da mesa administrativa em que,

dentre outros assuntos, deliberava-se sobre a organização das festas e anotava-se a movimentação financeira, mencionando, inclusive, os gastos com os pregadores. A partir do século XIX, algumas irmandades passaram a publicar a programação das festas em periódicos. Essas confrarias transformavam o momento do sermão em um espetáculo, segundo Lopes (1997, p. 316), “de sabor quase profano, a par das festividades da Corte e das funções teatrais”. E assim era na Corte, como se pode deduzir por meio de dois relatos de Alves (1929), que é transcrito em seguida:

> A igreja de Nossa Senhora do Parto está primorosamente ornada para celebrar hoje com magnífica pompa o grandioso *Te Deum* em ação de graças pela feliz chegada a essa corte de Sua Alteza Real o príncipe regente, depois el-rei Dom João VI. É hoje o dia 18 de março de 1808. A música do grande Marcos Portugal derrama pelas abobadas do santuário as melodias mais harmoniosas e fascinadoras. A capella do antigo recolhimento de Nossa Senhora do Parto está completamente cheia de povo. Começa a solemnidade e ocupa a tribuna sagrada o pregador régio cônego João Pereira da Silva [...] (ALVES, 1929, p. 150)

> Corre o ano de 1827, a sumptuosa igreja de S. Bento está coberta de crepe, vai celebrar pomposas exéquias pelo descanso eterno da alma de Sua Magestade a imperatriz D. Maria Leopoldina Josepha Carolina, archiduqueza da Austria e 1.ª Imperatriz do Brazil, augusta mai de Sua Magestade o Imperador Sr. D. Pedro II. [...] A musica grave e solemne desprende pelas abóbadas do gótico mosteiro seus sons tristes e compassados. A’ tribuna sagrada apparece o padre-mestre Frei Francisco de Santa Paula Gertrudes, distinto poeta, natural da província da Bahia [...]. (*ibidem*, p. 157).

Nos jornais mineiros do século XIX, encontram-se, igualmente, várias referências e deferências a pregadores. Em alguns deles existe menção à execução de Solos ao Pregador, conforme o programa da festa de Nossa Senhora dos Remédios, publicado no jornal *O Baependyano*, de 1885, de Baependi, que nessa época pertencia ao município de Caxambu:

> Ás 11 horas haverá missa solemne, cantando o **solo ao pregador** a distincta cantora D. Rosalina Praxedes de Lima, que foi chamada expressamente da côrte para este fim, e pregando em seguida ao

> Evangelho, o illustre orador sagrado Ver. Sr. Padre Marcos (p.1, grifo nosso).

O jornal *A União*, da cidade de Ouro Preto, assim publicou, por ocasião da festa de Nossa Senhora das Mercês, em 1887:

> A missa cantada começou às 10 horas, estando a igreja brilhantemente ornada, e concorrida. A orchestra foi dirigida pelo nosso insigne maestro Vicente Ferreira do Espírito Santo, que depois da overtura da opera Nabuco, executou a missa de G. Aldega. A **ária ao pregador** foi um mimo de música, composição do comprovinciano Moura, de Pouso Alegre. O credo de Giordani. Convem mencionar o bellisimo sermão do Sr. Padre Alfreds Neves, apropriado ao dia e à epocha redempção dos captivos. Às 6 horas da tarde fez-se posse dos novos mesários e cantou-se o Te Deum. A orchestra ainda magistralmente executou a partitura de Francisco Manoel, e uma **ária de Miguel Cardoso** (28 setembro 1887, p. 2, grifo nosso).

Em 1888, o jornal *A Província de Minas,* ao referir-se à parte musical da missa solene de posse de um eclesiástico, menciona um Solo ao Pregador composto especialmente para a ocasião:

> Foram cantadas: a missa grande de Raphael Coelho Machado, Credo do pranteado mineiro Dr. Adolpho Martins d'Oliveira Gomide, **Ária ao Pregador** de J. A. de Almeida Júnior, expressamente escripta para essa festa (7 de junho de 1888, nº 529, p. 3, grifo nosso).

Uma das primeiras notícias sobre a oratória sacra em São João del-Rei data de 28 de dezembro de 1750, pelos festejos das exéquias reais de Dom João V. A cerimônia foi realizada na Matriz do Pilar, cuja construção foi iniciada em 1721, e que, naquela época, achava-se recém-concluída. Na ocasião, ocupou o púlpito o Padre Doutor Matias Antônio Salgado. O Sargento-mor Joseph Alvares de Oliveira, um dos primeiros povoadores da então Vila de São João d'El Rey, na sua *História do Distrito do Rio das Mortes*, comenta sobre o dia das exéquias (Códice Costa Matoso, v.1, folhas 98v e 99):

> Tem [a Matriz do Pilar de São João del-Rei] dois bem proporcionados púlpitos, lugar a que têm subido famosíssimos engenhos e neste tempo sobe a ele o nosso digníssimo vigário, o Re. Dr. Matias Antonio Salgado, licenciado em Teologia, ilustre em Artes, Bacharel formado em Cânones, vigário colado nesta Matriz de São João del Rei, oráculo dos púlpitos de Lisboa, corifeu dos pregadores daquela Corte, outro Crisóstomo, porque só por uma boca de ouro sai o que muitas vezes temos ouvido e até com tanta energia tem pregado: o sublime do seu estilo não é menor na oratória que na prédica como podem abonar as orações fúnebres dos dois ofícios que nesta Matriz se fizeram por exéquias à Majestade do Senhor Rei Dom João V [...].

Os Livros de Receita e Despesa e Termos de Ajuste das irmandades e confrarias de São João del-Rei dos séculos XVIII e XIX, depositados no Arquivo Diocesano da cidade registram inúmeros gastos com pregadores. O Livro de Compromisso da Venerável Ordem Terceira do Monte do Carmo, da Cidade de São João D'el Rey (1727), em que a associação enfatiza a necessidade de se contratar um "bom pregador" para a Festa dos Passos "a tempo, para que estes se não possam escusar, allegando que tem já outros sermões" (fl. 176 v). Na descrição da Festa do Trânsito e Assunção de Nossa Senhora, registrada no Livro de Compromissos da Irmandade da Boa Morte, de 1786, a mesa administrativa da associação menciona dois dias de festa: o dia 14 de agosto, quando os irmãos "celebrarão o seu feliz trânsito com Missa cantada no Altar da Senhora e sermão", e o dia 15 de agosto, dia da Assunção de Nossa Senhora, havendo procissão e pregação.

Em São João del-Rei, já nos "descaminhos do ouro"[31], as irmandades, confrarias e ordens terceiras ainda continuaram subvencionando as festas religiosas. E a música ajustada exigia grande investimento. O 2º Livro de Termos e Deliberações da Ordem Terceira do Carmo de 1761 a 1839 menciona a quantia que ganhavam, anualmente, os musicistas que compunham a orquestra contratada para atender às festas religiosas da Ordem Terceira de Nossa

[31] Expressão usada por Barbosa (1979, p. 51), ao referir-se ao declínio da extração do ouro em Minas Gerais, a partir da segunda metade do século XVIII.

Senhora do Carmo, em 1837, sob a direção do maestro Francisco de Paula Miranda: Modesto Antônio de Paiva, contralto, 16$000; Desidério Antônio de Jesus Silva, tenor, 16$000; Hermenegildo de Souza Trindade, baixa, 16$000; O Tiple, 16$000; Francisco de Paula Miranda, 1ª rabeca, 16$000; João Alves de Castilho, 2ª dita, 12$000; Francisco de Assis Pacheco, 3ª dita, 8$000; Francisco Victor, 4ª dita, 8$000; José Maria Xavier, 1º clarinete, 14$400; José Maximiano de Santana, 2ª dita, 12$000; Antônio Venâncio, 1ª trompa, 10$200; José Roza 2ª dita, 10$200; José Jerônimo de Miranda, rabecão, 16$000; Joaquim Lourenço de Miranda, contrabaixo, 14$400, Inácio Soares Batista, trombone, 10$000 e Anáta[32] de Santa Cecília, 4$800.

Nos periódicos do século XIX, quando as mesas administrativas de algumas irmandades da cidade passaram a publicar a programação das festividades que promoviam, a figura do pregador sempre merecia destaque. A parte musical raramente era mencionada. Transcrevemos, em seguida, o trecho de um *Programma de Festividade*, publicado no jornal *O Arauto de Minas*, em 1877.

> Septenario. – Começou hontem na Santa Casa de Misericordia o septenario da Virgem Senhora das Dores que deverá se encerrar no dia 23 com solemne procissão da mesma Senhora as 6 horas da tarde; ma entrada da qual occupará a Cadeira sagrada o intelligente pregador Reverendo Joaquim Ignacio Vianna (O Arauto de Minas, 17 de março de 1877).

> Festividade Religiosa. – Tem lugar hoje na capella do Senhor Bom Jesus do Monte a festa de Nossa Senhora da Saude, havendo a tarde Te-Deum e sermão pelo distincto orador sagrado Dr. Monsenhor Luiz Gonçalves Pereira de Araújo (O Arauto de Minas, 17 de junho de 1877).

[32] Taxa preceituada pela Irmandade de Santa Cecília, que existiu em São João del-Rei no século XIX, e cobrada de todos os contratos ou serviços musicais prestados por partidos ou grupos musicais da cidade, de onde se devia tirar uma porcentagem para a manutenção da referida irmandade e para a promoção anual da festa da Patrona da Música (Informação fornecida por Aluízio Viegas, por meio de entrevista, em 19 de setembro de 2011).

A presença do pregador nas festas solenes era tão importante que a confraria tratava de explicar, por intermédio da imprensa, quando algum fato inesperado impedia o pregador convidado de comparecer à festa:

> Com pezar [A Irmandade do Santíssimo Sacramento] communica-se ao religioso publico desta Cidade que, contra todas as previsões, talvez não seja possível fazer-se ouvir a palavra de Deus na tribuna sagrada. A Meza Administrativa havia convidado para pregar e para outros actos o Reverendissimo Dr. Joaquim Maximo da Rocha Pinto que de bom grado aceitára o convite, infelizmente esse pregador adoeceu gravemente em viagem no Ouro Branco e teve de regressar. Entretanto a Meza envida esforços para que essa falta seja supprida pelo distincto pregador nosso conterraneo o Reverendissimo Antonio Josè da Costa Machado a quem talvez seja possivel encarregar-se dos sermões da Coroação de Nossa Senhora e da Ressurreição (O Arauto de Minas, 24 de março de 1877).

Acontecia, também, de pregadores são-joanenses serem convidados para pregar em outros lugares, como informa Aquino (1998, p. 115), sobre a Semana Santa em Carmópolis de Minas:

> 1870 – Semana Santa, com o pregador Padre João José dos Passos e Silva, de São João del-Rei, de onde vieram a imagem do Senhor Morto, pedida pelo Professor Francisco de Assis Fontes, custando 200$000, e Verônica, para cantar pela primeira vez.

A grande ocorrência de composições de Solo ao Pregador encontradas nos arquivos musicais mineiros e citadas em catálogos, conforme já se demonstrou aqui, evidencia que essa prática foi intensa em Minas Gerais. No Rio de Janeiro, a oratória sacra era realizada pelos membros das diversas ordens religiosas instaladas naquela cidade, como os jesuítas, os frades menores, os capuchinhos, os beneditinos e os carmelitas (MASSIMI, 2005, p. 435). Ao passo que, em Minas Gerais, as atividades de pregação ficavam em sua quase totalidade a cargo do clero secular, e eram intermediadas pelas irmandades e confrarias religiosas que se esmeravam na organização das festas religiosas. O

Solo ao Pregador foi uma prática que conferia mais pompa e solenidade a essas celebrações.

Dentre os oradores sacros que ocuparam a tribuna sagrada em São João del-Rei: no século XVIII, encontram-se: Dr. Antônio Caetano d' Almeida Villas-Boas, Francisco Xavier Fortes de Bustamante, João da Costa Guimarães, Manoel da Paixão e Paiva, Francisco Antônio da Costa, José Francisco Lopes, José Lameda d'Oliveira e Bernardino de Sousa Caldas, citados por Rodrigues (1850, p. 21) e Mathias Antonio Salgado (Códice Costa Mattoso, v. 1, folhas 98v e 99); no século XIX, José custódio Dias, Antônio José da Costa Machado, João Pereira Pimentel, José Maria Fajardo de Assis e Joaquim Maximo da Rocha Pinto, citados por Trindade (1929, p 85- 332 passim); Joaquim Ignácio Vianna, José Pedro da Costa Guimarães, João Baptista da Cunha e Luiz Gonçalves Pereira de Araújo, mencionados no *O Arauto de Minas* (1887), e Antônio Marques Sampaio, José Antonio Marinho, Bernardino de Sousa Caldas, Francisco Antonio da Costa, Francisco de Paula Rocha Nunan, José Lameda d'Oliveira, João Pereira Pimentel, Felisberto Edmundo da Silva e José Pedro da Costa Guimarães, citados por Guerra (1982, p. 41-526 passim); e no século XX, Monsenhor Gustavo Ernesto Coelho, Padre Arlindo de Freitas, Padre Alberto Piazera, Padre Duarte Costa, Padre Reynato Frazão de Souza Breves e Monsenhor José Maria Fernandes, citados em programas de festas religiosas da Matriz do Pilar.

Quadro 6: Alguns pregadores e pradores sacros que ocuparam o púlpito em São João del-Rei do século XVIII até o início do século XX.

Nome	Data	Naturalidade	Informação complementar
Dr. Antônio Caetano d' Almeida Villas-Boas	1745-1805	Minas Gerais	Terceiro Vigário colado de São João del-Rei em 1776. Bacharel em Cânones. Em 1795 proferiu

			sermão na Missa Solene pelo nascimento de D. Antonio, filho de Dom João, mais tarde aclamado rei Dom João VI. Irmão do poeta Basílio da Gama.
José Custódio Dias	1767-1838	Minas Gerais	Natural de Nazareno. Em 1835 foi escolhido senador por Minas Gerais. Foi Vigário em São João del-Rei
Francisco Xavier Fortes de Bustamante	?-1820	Minas Gerais	Ordenado em Mariana, em 1755.
Manoel da Paixão e Paiva	?-1838	Minas Gerais	Lecionou na Aula Régia de Latim de São João del-Rei. Pai do padre Bernardino de Souza Caldas.
José Maria Fajardo de Assis	Fl. séc. XVIII	Minas Gerais	Natural de Queluz de Minas. Vigário de Pouso Alto. Pregou na Matriz do Pilar nas festas de nascimento da Princesa da Beira, em 1793.
Mathias Antonio Salgado	Fl. século XVIII	Lisboa	Tornou-se jesuíta em 1716. Foi o 2º Vigário-Colado de São João del-Rei até 1775.
Antônio Marques Sampaio	Fl. sec. XVIII e XIX	Minas Gerais	Vigário de Barbacena. Em 20-02-1827 pregou na Matriz do Pilar, nas exéquias da Imperatriz Leopoldina.
Monsenhor José Antonio Marinho	1803-1853	Minas Gerais	Ordenou-se em Mariana, em 1824. Foi Pregador Imperial e Redator do *Correio Mercantil*, do Rio de Janeiro. Foi também historiador, político, jornalista e professor. Em 1835 tornou-se redator do *Americano*, de São João del-Rei.
Bernardino de Sousa Caldas	1804-1857	Minas Gerais	Pároco de São João del-Rei. Filho do Padre-Mestre Manoel da Paixão e Paiva. Foi

			Comissário da Ordem de São Francisco e presidiu a Câmara Municipal.
Joaquim das Neves Parreira	1816-1841	Minas Gerais	Natural de Tiradentes
Francisco Antônio da Costa	?-1841	(?)	Vigário de São João del-Rei de maio de 1826 a julho de 1828. Foi vereador, coletor, juiz municipal, fiscal da Câmara Municipal e bibliotecário.
Joaquim Maximo da Rocha Pinto	1822-1885	Bahia	Ordenado em Mariana em 1858.
Antônio José da Costa Machado	1834-1884	Minas Gerais	Natural de São João del-Rei. Ordenou-se no Seminário de S. José, no Rio de Janeiro, em fins de 1860. Pregou para Dom Pedro II, quando esse esteve em São João del-Rei em 1881.
Joaquim Ignácio Vianna	1837-1892	(?)	Natural de São João del-Rei. Ordenado em 1869, em Mariana. Exerceu o magistério foi Comissário da Ordem de São Francisco.
Cônego Francisco de Paula Rocha Nunan	1846-1899	Minas Gerais	Natural de Ouro Preto. Pároco em São João del-Rei de 1889 a 1899.
José Lameda d'Oliveira	Fl. sec. XIX	(?)	Em 1837 foi empossado Vigário de São João del-Rei. Foi Comissário da Ordem do Carmo em 1842. Em 1834, proferiu sermão do *Te Deum* em ação de graças que a Câmara mandou cantar pela publicação da Lei das Reformas Constitucionais.
Dom Silvério Gomes Pimenta	1840-1922	Minas Gerais	Foi arcebispo de Mariana e primeiro prelado eleito para a Academia Brasileira de Letras, em 1919.

João Pereira Pimentel	1855-1902	Minas Gerais	Ordenou-se em 1877, em Diamantina. Foi Vigário de São João del-Rei. Em 1822, foi nomeado vereador. Em 1898 sancionou a Resolução n.º 176, que dá o nome de Padre José Maria Xavier à antiga Rua da Prata.
Monsenhor Felisberto Edmundo da Silva	1854-1937	Minas Gerais	Natural de Diamantina, ordenou-se em 1887. Exerceu vicariato em várias cidades de São Paulo e do sul de Minas. A partir de 1929 fixou residência em São João del-Rei
José Pedro da Costa Guimarães	1856-1920	Minas Gerais	Ordenou-se em 1878. Exerceu o magistério em São João del-Rei e atuou na política.
Monsenhor Gustavo Ernesto Coelho	Fl. final do sec. XIX e início do século XX.	(?)	Lecionou Filosofia e Português no Colégio Maciel. Em 1913 é citado como Pároco
Padre Arlindo Vieira	1897-1963	São Paulo	Jesuíta. Ordenado em 1920.
Pedro Nolasco de Assis	?-1914.	Minas Gerais	Natural de São João del-Rei. Ordenado em 1889. Vigário de Aiuruoca, Muzambinho e Varginha. Faleceu em Campinas.
Monsenhor José Maria Fernandes	1887-1975	Espanha	Ordenou-se em 1910 em Mariana. Pároco de São João del-Rei de 1925 a 1933. Redator de *O Pilar*, órgão oficial da diocese de São João del-Rei, e que circulou até 1966.
Padre Reynato Frazão de Souza Breves	1935-2004	Minas Gerais	Natural de Barra do Piraí. Foi escritor

2.3.3 Breve panorama do contexto socioeconômico e cultural de São João del-Rei nos séculos XVIII e XIX

Em São João del-Rei, as cerimônias religiosas sempre foram celebradas com muita solenidade e pompa. Todo esse aparato foi, no século XVIII, sustentado pelas atividades de mineração. Durante o século XIX, ao contrário de outras localidades mineiras, a cidade continuou ocupando uma posição singular. Segundo Gaio Sobrinho (1996, p. 9):

> A decadência da mineração, que, para outras localidades, representou uma parada no tempo, não teve igual efeito em São João del-Rei, que soube encontrar nas suas demais atividades, agrícolas, pecuaristas e comerciais, os recursos econômicos para prosseguir no seu desenvolvimento. Assim, no século XIX, século imperial, a Vila, que se tornaria cidade em 1838, teve igualmente importantes momentos sociais, políticos e culturais.

Vários viajantes estrangeiros, principalmente ingleses, que vieram ao Brasil em expedições científicas a convite de Dom João VI, passaram pela Vila de São João del-Rei, e registraram as suas impressões por meio de relatos escritos. Dentre eles, pode-se citar: Auguste de Saint-Hilaire, John Mawe, John Luccok e Charles James Fox Bunbury. Esse último, no seu relato de *Viagem de um naturalista inglês ao Rio de Janeiro e Minas Gerais (1833-1835)*, menciona que

> o comércio desse lugar [São João del-Rei] é considerável, pois fica na estrada real de São Paulo a Ouro Preto, e também numa, se bem que a menos frequentada, das duas estradas desta última cidade ao Rio (1981, p. 96).

A localização geográfica da Vila de São João del-Rei era considerada privilegiada, pois ficava na confluência de vários caminhos; um desses, a Estrada Real, que seguia para o porto do Rio de Janeiro, de onde o ouro era embarcado para Portugal. Ademais, como explica Motta (2000, p.50):

> São João d' El-Rei, aquinhoada com uma condição topográfica favorável (terras planas e abundância de águas), desenvolveu, paralelamente, atividades agropecuárias e manufatura doméstica de tecidos grossos de lã e algodão, que eram utilizados principalmente para a vestimenta dos escravos. Essas atividades garantiram à vila o seu sustento e, com o aprimoramento das técnicas, também a possibilidade de negociar os excedentes de sua produção com as regiões vizinhas que, no auge da atividade mineradora, chegavam a passar por grande escassez de alimentos.

O aumento da população do Rio de Janeiro, logo após a chegada da Família Real, beneficiou o comércio da Vila, que, junto com outros fornecedores, abastecia a Corte. A intensificação do comércio ensejou a criação de uma "Casa de Guardar Dinheiro", que se transformou, em 1860, no Banco Almeida Magalhães (*ibidem*, p. 53).

O desenvolvimento econômico da região, propiciado pela privilegiada localização geográfica e condição topográfica favorável, alavancou também o crescimento cultural. No início do século XIX, a vila já possuía uma *Caza de Ópera,* o *Teatrinho*, e o *Theatro S. Joanense*, construído em 1839 (GUERRA, 1968 p. 7). Em 19 de agosto de 1827, já contava com uma biblioteca pública, a Livraria Pública da Vila de São João del-Rei*,* hoje chamada Biblioteca Baptista Caetano de Almeida, em homenagem ao seu fundador. Essa biblioteca, a primeira pública de Minas Gerais, foi fundada apenas um pouco mais de uma década após a Biblioteca Real, posteriormente Biblioteca Imperial; hoje Biblioteca Nacional (VIEGAS, 1953, p.58). A Vila de São João del-Rei foi também a segunda localidade mineira (a primeira foi Ouro Preto) a ter um periódico, o *Astro de Minas*, com a primeira edição em 1º de outubro de 1827 e impresso *in loco*. Até meados do século XIX, outros periódicos e folhas literárias, mesmo que transitoriamente, circularam na região. Dentre eles, *O amigo da verdade* (1827), o *Constitucional Mineiro* (1832), *O Papagaio* (1833) e *O Americano* (1840) (*ibidem*, p. 63). Desde

o final do século anterior já contava com uma Casa de Misericórdia e, em 1798, com o serviço de correios. Já possuía, também, a Filarmônica Paulina, atual Orquestra Lira Sanjoanense, que se encarregava da música sacra, e a Sociedade Philarmonica, que se dedicava ao repertório mais profano por meio de concertos, recitais e bailes. Tal era o panorama da Vila de São João del-Rei no início do século XIX, que, como Sede da Comarca do Rio das Mortes desde 1714, centralizava igualmente todas as atividades políticas e administrativas da região. Gaio Sobrinho (1996, p.9) menciona, inclusive, que São João del-Rei recebeu, por duas vezes, a visita do Imperador Dom Pedro I, em 1822 e em 1831, pois era considerada o “termômetro” da situação política do império, onde militavam dois partidos: o Liberal e o Conservador. Em 1881, Dom Pedro II também esteve na cidade para a inauguração da Estrada de Ferro Oeste de Minas. A vila foi elevada à categoria de cidade por meio da Lei nº 93, de 6 de março de 1838, assinada pelo Dr. Cesário de Miranda Ribeiro, então Presidente da Província (CINTRA, 1982, p. 109).

A partir do que se relatou anteriormente, pode-se inferir que São João del-Rei havia atingido um tal estágio de desenvolvimento, chegando a colocar-se em uma posição de destaque no cenário mineiro, e em vários aspectos, merecendo a posição de centro administrativo, cultural e político até o terceiro quartel do século XIX.

2.3.4 A prática do Solo ao Pregador em São João del-Rei

Em São João del-Rei, as festas e solenidades do Ano Litúrgico ainda são realizadas com música e todo o aparato litúrgico tradicional. Dentre essas, a Quaresma e a Semana Santa (festas móveis), o Trânsito e Assunção de Nossa

Senhora (14 e 15 de agosto) e a festa de Nossa Senhora das Mercês (24 de setembro) ainda conservam a prática do Solo ao Pregador.

Nas “missas cantadas”, o cerimonial do Solo ao Pregador encerra a Liturgia da Palavra. Em São João Del-Rei, esse cerimonial inicia-se com o deslocamento dos membros da Mesa Administrativa da Irmandade ou Confraria que promovem a festa, do altar-mor à sacristia, de onde, em solene procissão, conduzem o pregador até o Presbitério, para saudar o Celebrante e receber a bênção, e daí para o púlpito, geralmente localizado na nave central, para proferir o sermão. Em Ouro Preto, no entanto, o capítulo 15, artigo 32, parágrafo 2º do Estatuto da Venerável Ordem Terceira do Carmo, determinava que fosse obrigação do vigário do culto divino “acompanhar o pregador da sachristia até o púlpito e vice-versa” (Diário de Minas, 18 de dezembro de 1875).

Atualmente, as Mesas Administrativas das irmandades, confrarias e ordens terceiras instaladas na cidade costumam divulgar as suas festas por meio de programas impressos. Nesses programas, confeccionados com muito zelo e ilustrados com fotos do orago e da igreja onde se realiza a festa, são publicados todos os pormenores da festa, como os horários das cerimônias, os pregadores, a parte musical, avisos e até a constituição da mesa administrativa da irmandade vigente. No século XIX, as programações das festividades religiosas circulavam apenas nos periódicos. As informações eram bastante incipientes, e, raramente, mencionavam a parte musical. Os pregadores, entretanto, eram sempre são citados (FIGURA 5).

S. JOÃO DEL-REI, 17 DE JUNHO DE 1877.

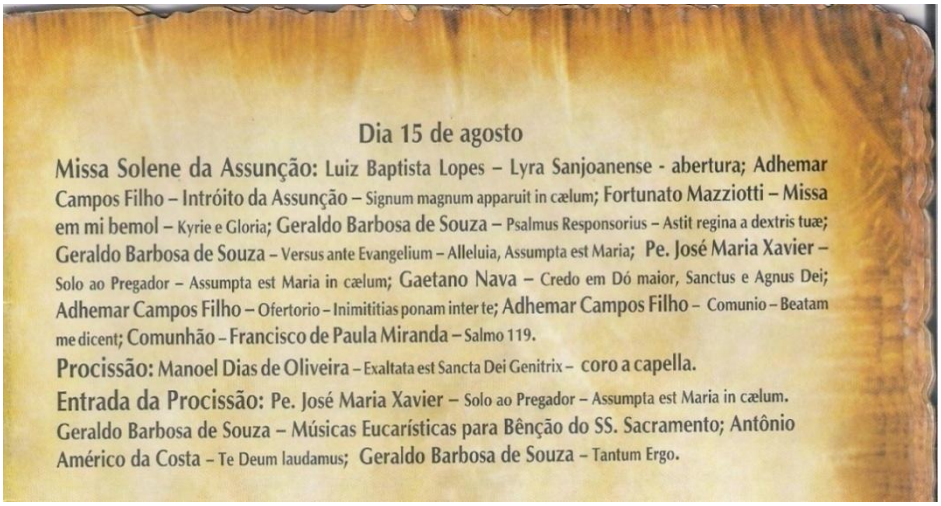
Festividade Religiosa.—Tem logar hoje na capella do Senhor Bom Jesus do Monte a festa de Nossa Senhora da Saude, havendo á tarde TE-DEUM e sermão pelo distincto orador sagrado Dr. Monsenhor Luiz Gonçalves Pereira de Araujo.

— No Domingo seguinte, 24 do corrente, terá logar na mesma Capella do Sr. Bom Jesus do Monte a festa de N. Senhora da Saude, constando de Missa rezada com musica de manhã, e a tarde TE-DEUM e sermão pelo intelligente pregador Reverendo Padre Joaquim Ignacio Vianna.

A noite haverá visitação, com illuminação exterior, tocando a sociedade musica dirigida pelo Professor Alves escolhidas peças em um coreto armado ao lado da Capella

Figura 5: Publicação de Festividade religiosa no jornal "o Arauto de Minas" de 1877

Na parte musical do Programa das Solenidades do Trânsito e Assunção de Nossa Senhora, de 2011, o Solo ao Pregador *Assumpta est Maria in caelum* é mencionado duas vezes no mesmo dia, indicando que houve dois sermões: o da missa solene e o da entrada da procissão (FIGURA 6). O Programa das Solenidades da Semana Santa, de 1986, menciona que no Domingo da Ressurreição, quando acontece a Coroação de Nossa Senhora, foi executado o Solo ao Pregador *Regina coeli*, de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita . Fato curioso, já que se trata de uma peça que não foi composta originalmente como Solo ao Pregador, e sim de uma Antífona, composta por Lobo de Mesquita em 1779, para coro e orquestra como especificado no manuscrito autógrafo existente no Museu da Música de Mariana: “1779 / Antiphona / Com violini, Corni, Viola obrigada / Violoncello / Regina Celi laetare / Autor Jozé Joaquim Emerico Lobo de Mesquita” (FIGURA 7).



Dia 15 de agosto

Missa Solene da Assunção: Luiz Baptista Lopes – Lyra Sanjoanense - abertura; Adhemar Campos Filho – Intróito da Assunção – Signum magnum apparuit in cælum; Fortunato Mazziotti – Missa em mi bemol – Kyrie e Gloria; Geraldo Barbosa de Souza – Psalmus Responsorius – Astit regina a dextris tuæ; Geraldo Barbosa de Souza – Versus ante Evangelium – Alleluia, Assumpta est Maria; Pe. José Maria Xavier – Solo ao Pregador – Assumpta est Maria in cælum; Gaetano Nava – Credo em Dó maior, Sanctus e Agnus Dei; Adhemar Campos Filho – Ofertorio – Inimititias ponam inter te; Adhemar Campos Filho – Comunio – Beatam me dicent; Comunhão – Francisco de Paula Miranda – Salmo 119.

Procissão: Manoel Dias de Oliveira – Exaltata est Sancta Dei Genitrix – coro a capella.

Entrada da Procissão: Pe. José Maria Xavier – Solo ao Pregador – Assumpta est Maria in cælum. Geraldo Barbosa de Souza – Músicas Eucarísticas para Bênção do SS. Sacramento; Antônio Américo da Costa – Te Deum laudamus; Geraldo Barbosa de Souza – Tantum Ergo.

Figura 6: Parte Musical do programa das Solenidades de Trânsito e Assunção de Nossa Senhora em 2011

12

Rainha do Céu, e Mãe da Igreja, alegrai-vos porque Jesus, vosso Divino Filho ressuscitou!

COROAÇÃO DE NOSSA SENHORA

A's 19:00 horas, Missa. Após a Missa haverá a Coroação de Nossa Senhora.

Inicialmente a Orquestra executa o solo ao pregador: "Regina cœli", de J. J. Emérico Lobo de Mesquita.

Sermão pelo Exmo. e Revmo. Sr. D. Antônio Carlos Mesquita.

Coroação de Nossa Senhora durante a qual a Orquestra executa o "Regina cœli", do Padre José Maria Xavier.

Figura 7: Programa das Solenidades da Semana Santa de 1986.

No século XX, o costume de se convidarem pregadores de outras localidades ainda perdura, como se pode verificar no Programa da Semana Santa de 1990:

> Em memória da agonia do Divino Salvador na Cruz será proferido o Sermão das sete Palavras, das 12:30 às 15 horas, pelo Arcebispo Emérito de Belo Horizonte Dom João Resende Costa. Na ocasião, a Orquestra Ribeiro Bastos executará da compositora Rosina de Mendonça, as "Sete Palavras" (Jornal O Turismo, março de 1990).

O rastreamento das composições de Solo ao Pregador denota, obviamente, os vestígios de uma prática. Os manuscritos dessas obras depositados nos arquivos das orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos comprovam que essa prática já acontecia em São João del-Rei nos séculos XVIII e XIX. Apesar de o levantamento de obras ter demonstrado a exigüidade dessas composições no decorrer do século XX, não se pode, entretanto, pensar no declínio de tal prática.

O caráter solene e ao mesmo tempo funcional do Solo ao Pregador se estendeu desde o período colonial e imperial até o início do século XX, quando mudanças significativas na conjuntura histórica alteraram o significado dessa prática. Em primeiro lugar, o avanço tecnológico, que permitiu a amplificação do som nas igrejas, mediante o uso de microfones, transformou o púlpito em mera peça decorativa. A tecnologia permitiu que o pregador fizesse o sermão sem se deslocar do altar-mor, sendo ouvido e entendido por um número maior de pessoas. Por outro lado, o *Motu Próprio*[33] de 1903, com sérias restrições à música sacra, e a reforma litúrgica da década de 1960, instituída pelo Concílio Vaticano II e codificada por meio da Constituição *Sacrossantum Concilium* (1963), mudaram radicalmente o que se concebia até então como Missa, com a simplificação dos ritos e o uso da língua vernácula nas celebrações. O impacto desses acontecimentos foi decisivo para relegar ao esquecimento a prática do Solo ao Pregador em várias localidades, e depositar seus vestígios no fundo dos arquivos.

Por que em São João del-Rei, tal prática ainda sobrevive já que mudanças tão significativas ocorreram até aqui? Pode-se afirmar que a continuidade das

[33] A Motu Próprio *Sollicitudines Inter*, sobre a reforma da música sacra, foi decretada pelo Papa Pio X, em 22 de novembro de 1903 (nota do autor).

tradicionais orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos, que conseguiram sobreviver àquele cataclismo da metade do século XX, e o empenho das autoridades seculares e religiosas, foram importantes nesse processo. É visível a preocupação das associações e autoridades religiosas com a preservação da tradição. A Diocese de São João del-Rei publicou em 1982 e 1997 dois volumes das *Piedosas e Solenes Tradições de Nossa Terra*; um livro dedicado exclusivamente à Quaresma e à Semana Santa e outro para as demais festas.

Um dos responsáveis pela publicação mencionada, Monsenhor Sebastião Raimundo de Paiva, Pároco emérito da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar e ordenado em Mariana em 1953, comentou, por meio de entrevista[34], que o momento do Solo ao Pregador, com todo o seu cerimonial já descrito aqui anteriormente, permanece praticamente inalterado nas cerimônias da Catedral. Quanto ao costume de ainda hoje se convidar pregador de fora, este se justifica pelo fato da novidade: “os fiéis estão acostumados com os nossos pregadores e querem ouvir outros pregadores famosos pelo Brasil e, também, outras maneiras de pregar”. E assim, a prática do Solo ao Pregador ainda resiste em São João del-Rei como parte do *theatrum sacrum* para manter a solenidade das cerimônias.

[34] PAIVA, Monsenhor Sebastião Raimundo de. Entrevista concedida a Adilson Candido. Registro em IC Recorder (Sony). Catedral Basílica de Nossa do Pilar. 4 set. 2012.

“Não editar música é um suicídio: ao não editarmos partituras antigas, ao não as resgatarmos do esquecimento, ao não as examinarmos à procura de pistas sobre quem as cultivou, estamos aos poucos matando nossa memória — o que equivale a matar a nós mesmos”.

Bernardo Illari

(PAMM, 2008, v.1, p.18)

CAPÍTULO 3

AS EDIÇÕES DE QUATRO SOLOS AO PREGADOR DO PADRE JOSÉ MARIA XAVIER

3.1 Considerações gerais

O trabalho do editor musical é permeado por decisões e escolhas por vezes paradoxais. Até que ponto a autoridade do compositor pode ser suplantada pela autoridade do editor? Em que ponto elas se encontram e se divergem? Para Grier (1996, p. 3), a solução para esse dilema encontra-se no equilíbrio entre essas duas autoridades, que é o fruto do engajamento crítico do editor com a peça editada e suas fontes. Todavia, esse engajamento crítico deve ser fundamentado no conhecimento histórico e na semiótica e concepção do estilo musical (*ibidem*, p.8).

Ao eleger uma ou mais fontes para a sua edição, o editor desencadeia uma operação histórica. Cabe, nesse gesto inicial do editor, o discurso de Michel de Certeau (1982, p. 78) de que "o historiador trabalha sobre um material para transformá-lo em história". O manuscrito musical como documento histórico é um fragmento do passado e evidencia uma prática. O editor, quando resolve editá-lo, estará a "dar voz a um silêncio", para usar a expressão do mesmo Certeau (*ibidem*, p. 82). E aqui pode iniciar-se uma transformação. Ao constatar se essa prática deixou de existir ou sobrevive reinventada nos dias atuais, ele permite que aquele objeto funcione de forma diferente. Para construir a sua narrativa, o editor precisa interpretar e refletir sobre as fontes. E a interpretação e a reflexão sobre as fontes são inerentes ao trabalho do editor, tal qual ao do historiador. Todavia, ao processo de transmutar um objeto em documento histórico, Certeau adverte que essa "manipulação obedece a regras" (*ibidem*, p.78), sendo uma delas a *particularidade* do lugar de onde se fala. Além desse posicionamento político e cultural, existem considerações epistemológicas, mediadas por operações e procedimentos técnicos. A operação técnica do editor, ou seja, seus métodos,

objetivamente, remetem a “um comportamento institucional e às leis de um grupo”. Tal operação, porém, apresenta também um viés subjetivo, sobre o qual Grier (1996, p. 7) comenta que “todos os editores inevitavelmente vão desenvolver seus próprios métodos a cada nova edição”.

A produção musical no Brasil, principalmente no século XVIII e, com raríssimas exceções, durante todo o século XIX, era transmitida na forma manuscrita. Em termos filológicos, a gênese do texto musical, seja por parte do autor ou do copista, pode gerar, por diversos motivos, erros, correções e arranjos, acarretando sérios problemas para o editor. Segundo Figueiredo (2000, p. 19), as modificações no texto musical por parte do autor referem-se à Filologia do Autor, e as por parte dos copistas, à Filologia da Tradição. Ao eleger as fontes primárias, na tentativa de estabelecimento do texto musical, o editor depara-se com fontes autógrafas (geradas pelo compositor), autorizadas (feitas por outrem, mas sob a supervisão do compositor) e de tradição (produzidas sem o controle do compositor). Para o estudo das fontes autógrafas e autorizadas, utiliza-se a metodologia da Crítica das Variantes, e para o estudo das fontes de tradição emprega-se a metodologia da Crítica Textual. Figueiredo (*idem*, p.20) menciona também, além dessas, a Crítica Genética, que engloba os rascunhos, esboços e anotações do compositor na redação do seu texto, seja a primeira ou outras redações da mesma obra; e a Crítica da Recepção, cujos métodos operacionais tratam do percurso das várias cópias de tradição da mesma obra. Mary Angela Biason (2008, p. 18) comenta que são raros os casos de trabalhos musicológicos focados na gênese de uma obra dentre os manuscritos musicais brasileiros.

O objetivo deste capítulo é apresentar a edição crítica de quatro Solos ao Pregador do compositor são-joanense Padre José Maria Xavier: *Jam nunc*

paterna claritas para contralto solo (c. 1840), *Creator alme siderum* para baixo solo (1841), *Veni Creator Spiritus* (c. 1870) para tenor solo e *O Gloriosa Virginum* para soprano solo (1874), aqui dispostos considerando a data das composições, e escolhidos, criteriosamente, exemplificando diferentes registros vocais. Essas edições foram conduzidas à luz dos estudos de Carlos Alberto Figueiredo, desenvolvidos na sua Tese *Editar José Maurício Nunes Garcia* (2000). Nessas quatro obras do compositor mineiro foram aplicadas as mesmas reflexões desse pesquisador sobre que tipo de edição é válido para divulgar com eficiência as obras do compositor carioca.

3.2 Breve histórico das edições de música colonial brasileira

Segundo Castagna (2008a, p. 8), a atividade editorial musical no Brasil com finalidades musicológicas foi encorajada com a publicação, em 1951, pela Universidad Nacional de Cuyo (Argentina) do *Archivo de Música Religiosa de la Capitania Geral das Minas Gerais* por Francisco Curt Lange. Nessa publicação, foram editadas as seguintes obras: *Antiphona de Nossa Senhora*, de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita; *Himno a 4*, de Marcos Coelho Neto; e *Novena de Nossa Senhora do Pilar, a 4*, de Francisco Gomes da Rocha. O impacto da “descoberta” do tesouro musical mineiro, por esse pesquisador teuto-uruguaio, na metade do século XX, deu a essa publicação um caráter de marco.

No século XIX, entretanto, houve publicações do repertório sacro brasileiro. Considerá-las como edição, na acepção atual do termo, é algo discutível, mas foram tentativas de divulgação desse repertório, muito antes do *boom* deflagrado por Francisco Curt Lange. Dentre essas obras, destaca-se a *Missa de Requiem* (1816) e a *Missa em Sim bemol* (1801) do Padre José

Maurício Nunes Garcia, publicadas em 1897 e 1898, respectivamente, pela Casa Bevilacqua (Rio de Janeiro). Anteriormente, em 1884 e 1885, fato raro na música oitocentista brasileira foram as publicações da *Missa e Credo n.º5* e das *Matinas do Natal de Nosso Senhor Jesus Cristo a 4 vozes e Pequena Orchestra*, do Padre José Maria Xavier, em Munique (Alemanha), sendo todo o processo acompanhado pelo compositor. Além do Padre José Maria Xavier, outro compositor são-joanense, Presciliano José da Silva (1854-1910), em 1885, viu a publicação da sua *Missa para pequena orchestra op. 17*, em Campinas (São Paulo). O CPMSRB[35], de Carlos Alberto Figueiredo, menciona outras publicações desse período, como as *Matinas de Sexta Feira Santa*, de Tristão José Ferreira (1793-?), na década de 1840.

É fato que as edições de música antiga de caráter religioso foram estimuladas no País, após aquela publicação de Curt Lange, de 1951. No início, de maneira tímida, essas edições eram publicadas em artigos de periódicos ou apêndices de livros, como a edição do *Tertio 1783*, de Emerico Lobo de Mesquita, por Maria da Conceição Rezende, em 1985. A partir da década de 1970, as edições musicais aparecem, também, em séries editoriais, com destaque para a de Cleofe Person de Mattos, editadas pela Funarte, entre 1978 e 1984, dedicadas às obras do Padre José Maurício Nunes Garcia. Durante a década de 1990 e nos primeiros anos do século XXI, houve um recrudescimento da atividade editorial. Além das séries editoriais, surgiram, também, coletâneas ou volumes dedicados a uma obra, como o *Te Deum em Ré*, atribuído a Manoel Dias de Oliveira, restaurado e revisado por José Maria Neves, em 1989. Em 2008, após a publicação da série Patrimônio Arquivístico Musical Mineiro, coordenada por

[35] Disponível em: < http://www.interkit.com.br/musicasacra/imagens/menu.gif> Acesso em: 18 maio 2013.

Paulo Castagna, e do Projeto *A Música Sacra em Viçosa*, coordenado por Modesto Flávio Chagas Fonseca, nenhuma coleção ou série editorial tem sido publicada no Brasil. Nos últimos quatro anos, a atividade editorial tem se restringido às Dissertações e Teses veiculadas apenas nos meios acadêmicos.

Neves (2000, p. 25) já comentava sobre a diminuição da produção editorial de música no Brasil nas últimas décadas e as dificuldades de acesso a esse tipo de música nos arquivos musicais espalhados pelo País. Infelizmente, alguns ditos "guardiões da fonte histórica" [36], com pretenso protecionismo, ainda impedem a consulta às fontes primárias, omitindo, por vezes, a existência de algumas obras nos acervos. Neves (2000, p. 26) aponta outras dificuldades, como a inexistência de um Sistema Nacional de Arquivos Musicais com o emprego de digitalização das informações, o que permitiria a localização imediata dos documentos procurados, solucionando problemas como o da atribuição de autoria ou a complementação de lacunas de um mesmo documento, encontrado em mais de um arquivo.

Estão enumerados, a seguir, os catálogos temáticos e coleções de obras atualmente disponíveis no Brasil:

1. Acervo de Manuscritos Musicais da Coleção Francisco Curt Lange Compositores Mineiros dos séculos XVIII e XIX – Volume I
2. Acervo de Manuscritos Musicais da Coleção Francisco Curt Lange Compositores Não Mineiros dos séculos XVI a XIX – Volume II
3. Acervo de Manuscritos Musicais da Coleção Francisco Curt Lange – Compositores Anônimos – Volume III
4. O Ciclo do Ouro/O Tempo e a Música do Barroco Católico

[36] Expressão citada por Castagna (2008b, p. 44 *apud* MONTEIRO, 1998)

5. Catálogo Temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia
6. Música Sacra Mineira/Coleção de Obras
7. Coleção de Manuscritos Musicais do Museu Carlos Gomes
8. Acervo de Documentos Musicais Manuscritos da Banda Euterpe Cachoeirense de Ouro Preto

Pode-se contar, igualmente, com mais dois catálogos disponibilizados na internet. São eles:

1. Acervo do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos
2. Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira

A inclusão da Musicologia como uma área de concentração nos cursos de pós-graduação de algumas universidades nas duas últimas décadas do século XX representa, para Castagna (2008b, p. 42), um marco na institucionalização dessa prática no Brasil. Por outro lado, destacam-se os congressos, simpósios e festivais que acontecem no País, nos quais as discussões sobre a edição musical e seus métodos ainda se fazem presentes. Dentre estes, destaque para o Festival de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora, no qual acontece o Encontro de Musicologia Histórica.

3.3 A Tese *Editar José Maurício Nunes Garcia* de Carlos Alberto Figueiredo

A Tese *Editar José Maurício Nunes Garcia* de Carlos Alberto Figueiredo é uma referência em relação à sistematização das metodologias empregadas na edição musical.

Nessa Tese, o autor aborda a edição musical a partir de teorias e metodologias para estabelecimento de textos, como a Crítica das Variantes, a Crítica Textual, a Crítica Genética e a História da Recepção. Estabelece, a partir daí, sete tipos de edições musicais: Fac-similar, Diplomática, Crítica, *Urtext,*

Prática, Genética e Aberta, que são aplicadas em quatro peças sacras do compositor brasileiro José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Utilizando manuscritos do século XIX e obras impressas entre 1897, data da primeira obra impressa do padre-mestre, até o século XX, opta por editar as seguintes peças: o Gradual *Christus factus est*, a Antífona *Christus factus est*, o Moteto *Popule Meus* e o *Moteto de São João Baptista.* Ressalta, porém, a possibilidade da adoção desses métodos na edição de outras obras não só de José Maurício, mas de outros compositores do mesmo período. O texto de 244 páginas está dividido em três partes: (1) Teorias e Metodologias para o estabelecimento de textos, (2) a Questão editorial e (3) Proposta para edições de obras de José Maurício. Sob a orientação do professor e musicólogo José Maria Neves, o autor apresenta, com essa pesquisa, informações inéditas para a edição musical no Brasil.

A busca de maior contato com a Musicologia internacional e a adoção de novas metodologias aliadas a um caráter mais crítico e reflexivo revelaram, na década de 1990, um novo grupo de musicólogos dispostos a superar as limitações da geração anterior, principalmente no que se refere ao tratamento dos arquivos musicais. Não havia ainda, porém, formado no seio das pesquisas musicológicas no Brasil uma definição em relação à edição musical. Segundo Castagna (2008c, p.24), a Tese *Editar José Maurício Nunes Garcia* é o primeiro trabalho teórico brasileiro sobre edição musical, que vinha se ressentindo de uma sistematização no emprego de metodologias editoriais.

3.4 As Edições de quatro Solos ao Pregador do Padre José Maria Xavier

Dos compositores de Solo ao Pregador registrados nos catálogos temáticos utilizados para esta pesquisa e nos arquivos das Orquestras Lira

Sanjoanense e Ribeiro Bastos de São João del-Rei, o Padre José Maria Xavier é o que mais se dedicou a esse tipo de composição. São 13 obras que se encontram ainda na forma manuscrita, sofrendo a ação inexorável do tempo. No Quadro 7, está enumerada cada composição com seu *incipit* litúrgico, solista vocal destacado em negrito e as partes instrumentais, bem como as suas seções, com a indicação de andamento, tonalidade, tipo e quantidade de compassos.

Quadro 7: Relação das composições de Solos ao Pregador do Padre José Maria Xavier

Nº	*Incipit*	Partes	Seções
1	Assumpta est Maria	**Ts**, Vln I, Vln II, Vla, Fl, Cl, Tpa I e II, Vlc e Cb	Lento – D – 6/8 – 29c Allegro – D – 4/4 – 99 c
2	Creator alme siderum	**Bs**, Vln I, Vln II, Vla, Fl, Cl, Tpa I e II, Bx	Andante Moderato – A – 6/8 – 45c Allegro – A – 4/4 – 83c
3	Domine Jesu	S, C, T, B, Vlc	Andante – G – 4/4 – 17c
4	Jam nunc paterna	**Cs**, Vln I, Vln II, Vla, Cl I e Cl II, Tpa I e II, Bx	Andantino – F – 3/4 – 23c Allegro risoluto – C – 4/4 – 81c
5	Jam sol recedit	**Ts,** Vln I, Vln II, Vla, Fl, Cl, Tpt, Tpa I e II, Bx	Andantino – A – 6/8 – 34c Allegro – A – 4/4 – 132c
6	Jam sol recedit	**Ts**, Vln I, Vln II, Fl, Cl, Tpt, Tpa I e II, Bx	Andantino – Bb – 12/8 – 14c Allegro – Eb – 4/4– 53c
7	O Gloriosa Virginum	**Ss**, Vln I, Vln II, Vla, Fl, Cl, Tpa I e II, Tpt e Bx	Andante – C – 2/2 – 25c Allegro – C – 3/4 – 100c
8	Praeclara custos	**Ts**, Vln I, Vln II, Vla, Fl, Cl, Tpa I e II e B	Lento – G – 3/4 – 24c Allegro – G – 4/4 – 83c
9	Sacris Solemniis	**Bs**, Vln I, Vln II, Vln III, Fl, Cl, Bomb; Tpa I e II e Bx	Allegro Vivo – Eb – 4/4 – 132c Allegretto moderato – Eb – 3/4 – 132c
10	Summus Parens	VlnI, VLn II, Vla, fl, Tpt, Tpa	Andante – Eb – 3/4 – 15c Allegro moderato – Eb - -4/4 – 65c
11	Tu Trinitatis Unitas	**Bs**, Vln I, Vln II, Vla, Fl, Cl, Tpt, Tpa I e II, B	Andante – D – 2/2 – 25c Allegro – D – 4/4 – 86c
12	Veni Creator Spiritus	**Ts**, Vln I, Vln II, Fl, Cl, Tpa I e II e Bx	Andantino – F – 9/8 – 22c Allegro – F – 4/4 – 89c
13	Veni Creator Spiritus	**Bs**, Vln I, Vln II, Fl, Cl, Tpa I e II e Bx	Lento – 3/4 – Eb – 23c Allegretto – Eb – 4/4 – 96c

É premente a necessidade de edição e digitalização de todas essas composições e, quiçá, de outras no mesmo gênero para que sejam divulgadas, executadas, apreciadas e até estudadas sob o ponto de vista musicológico. O tempo de Mestrado e o porte da pesquisa, entretanto, requerem uma escolha. Optou-se, portanto, pela edição de apenas quatro obras do padre-mestre, escolhendo-se uma de cada voz. Por conseguinte, editaram-se as seguintes composições aqui dispostas cronologicamente:

1. *Jam nunc paterna claritas* (c.1840) para contralto solo
2. *Creator alme siderum* (1841) para baixo solo
3. *O Gloriosa Virginum* (1874) para soprano solo
4. *Veni creator spiritus* (década de 1870) para tenor solo

Para Figueiredo (2000, p. 68), a pesquisa para o estabelecimento de um texto deve responder a seis perguntas, todas interdependentes. Esses questionamentos serão aplicados ao processo de editação das quatro obras do Padre José Maria Xavier.

As perguntas são as seguintes:

1. Quantos e quais tipos de fontes devem ser utilizados para o estabelecimento de uma edição?
2. O que está fixado na fonte?
3. Deve-se investigar e registrar a intenção de escrita do compositor?
4. Deve-se investigar a intenção sonora do compositor subjacente àquilo que está registrado na fonte?
5. De que maneira poderiam ter escrito o compositor e o copista seus textos para que sejam entendidos universalmente nos dias de hoje?
6. Qual a destinação da edição?

Os questionamentos foram empregados considerando as quatro obras simultaneamente. Quando houve a necessidade de explicitar qual obra, utilizou-se a seguinte nomenclatura: *Jam nunc paterna claritas* (JNPC), *Creator alme siderum* (CAS), *O Gloriosa Virginum* (OGV) e *Veni creator spiritus* (VCS).

1. Quantos e quais tipos de fontes devem ser utilizados para o estabelecimento de uma edição?

Tendo optado pela edição de Solos ao Pregador do Padre José Maria Xavier, e selecionado apenas quatro, dentre as suas 13 obras, conforme a justificativa exposta anteriormente, faz-se necessário agora decidir quais tipos de fontes serão utilizados para tais edições. As fontes das quatro obras selecionadas se encontram no arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense, e não se conhece até o momento outras fontes delas em outros arquivos, com exceção do VCS, do qual se encontra uma cópia no arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

Inicialmente, então, o arrolamento das fontes:

- JNPC: um manuscrito autógrafo em forma de partitura e partes cavadas também autógrafas (s.d.); uma cópia de tradição em partes cavadas de autoria de Hermenegildo José de Sousa Trindade (s.d); no conjunto, encontra-se também uma partitura montada por Aluízio José Viegas (s.d.).
- CAS: uma partitura autógrafa (s.d.), uma cópia das partes cavadas por Hermenegildo José de Sousa Trindade (1841), outra cópia delas por Luiz Baptista Lopes (s.d.), além de outra, igualmente de época e em partes cavadas sem identificação de autoria (s.d.).

- OGV: um manuscrito autógrafo em forma de partitura (1874) e uma cópia de tradição em partes cavadas, de autoria de Antônio Gonçalves de Lima (s.d.).
- VCS: uma parte autógrafa de trompas (s.d.), cópias das partes cavadas por Hermenegildo José de Sousa Trindade (s.d.), Antônio Gonçalves de Lima (1886), Martiniano Ribeiro Bastos (s.d.) e outras incompletas sem indicação de autoria (s.d.), além de uma cópia do solo vocal por Luiz Baptista Lopes (s.d.). Existe, também, uma partitura montada em 1990 por Aluízio José Viegas.

Biason (2008, p. 18) diz que "o manuscrito musical mais cobiçado pelo musicólogo é o documento autógrafo porque ele traz o universo sonoro imaginado pelo autor". As fontes JNPC, CAS e OGV contêm manuscritos autógrafos partiturados, a fonte JNPC contém todas as partes cavadas da composição, também autógrafas, ao passo que a fonte VCS contém apenas um hológrafo: a parte das trompas. Todas as quatro fontes apresentam cópias coetâneas do compositor, sendo que as fontes JNPC e VCS possuem uma partitura montada por Aluízio José Viegas na década de 1990. As cópias de Hermenegildo José de Sousa Trindade presentes nas fontes JNPC e CAS, são extremamente fiéis ao autógrafo e não apresentam quaisquer rasuras ou correções, o que dá confiabilidade na cópia dele na fonte VCS, na qual o único hológrafo é, como já mencionado, a parte das trompas. As cópias de Luís Baptista Lopes nas fontes CAS e VCS poderiam ser desprezadas, pois apresentam inúmeras rasuras e correções. A cópia de Antônio Gonçalves de Lima, presente na fonte OGV, inevitavelmente terá de ser considerada devido aos danos físicos do manuscrito

autógrafo. As montagens das partituras das fontes JNPC e VCS por Aluízio José Viegas não serão consideradas, já que se têm cópias coetâneas do autor.

2. O que está fixado na fonte?

São comentados aqui apenas os aspectos gerais das quatro fontes, já que o detalhamento pormenorizado de cada uma será apresentado no Aparato Crítico[37] de cada edição propriamente dita.

Nas três partituras autógrafas, a disposição da voz solista e da orquestra não é exatamente a mesma nas fontes GV e CAS. Na fonte OGV, a disposição das partes é a seguinte: voz, violino I, violino II, viola, baixo, flauta, clarineta, trompete, e, por último, as trompas. Na fonte CAS, a disposição das partes é: voz, violino I, violino II, viola, flauta, clarineta e, por último, o baixo. No frontispício de ambas as partituras, José Maria Xavier registra o tipo de composição (Solo para o Pregador), especifica o naipe vocal da voz solista e a data da composição. Em uma delas (CAS), consta também uma dedicatória. As notações musicais, tanto no hológrafo quanto nas cópias, não divergem tanto dos padrões atuais no que se refere à grafia das figuras de notas e pausas, notação de compasso, andamentos e demais sinais, como ornamentos, acidentes, ligaduras, etc. Não obstante, quanto aos acidentes musicais, o compositor não usa muito os sinais preventivos, tampouco, os copistas. Nota-se, igualmente nesses manuscritos, como em outros manuscritos brasileiros dos séculos XVIII e XIX, a escrita do sinal de dinâmica num instrumento ou voz e a omissão em outros, quando no mesmo trecho, subentendendo-se que os demais seguem a mesma orientação. O mesmo ocorre quando, num determinado instrumento ou voz, anota-se ligadura em um compasso ou trecho e omite-se nos compassos e trechos semelhantes. Os sinais

[37] Seção de uma edição que registra as variantes e erros presentes nas fontes utilizadas, e as justificativas das intervenções editoriais (FIGUEIREDO, 2000, p.156)

de dinâmica comumente empregados são: ***p, f*** e ***ff*** . Quanto à terminologia usada para denominar as vozes e instrumentos encontram-se “suprano” para soprano, e “baixa” para denominar a voz de baixo. Conforme a convenção da época, as vozes de soprano, contralto e tenor estão grafadas na clave de Dó. Não foram encontrados problemas nos textos literários em latim, o que é compreensível, levando-se em conta a condição eclesiástica de José Maria Xavier.

3. Deve-se investigar e registrar a intenção de escrita do compositor?

O objetivo é investigar e registrar a intenção de escrita do Padre José Maria Xavier. Nas fontes OGV, JNPC e CAS, foram encontrados manuscritos autógrafos: dois em formato de partitura e um em partes cavadas. Todavia, no conjunto da fonte VCS, apenas a parte de trompa é autógrafa, sendo as demais manuscritos de tradição. No que se refere às três primeiras, o autor não produziu outras cópias do mesmo texto, o que obriga a lidar com os erros e omissões do autor em um único texto. Nesse caso, a metodologia pertinente para o estabelecimento do texto musical estaria no campo da Crítica das Variantes. Na fonte VCS, têm-se duas cópias: uma coetânea do autor e a outra da década de 1990. Adotou-se, para essa edição, a cópia de Hermenegildo José de Sousa Trindade, que, além de ser coetâneo do Padre José Maria Xavier, apresenta um ponto preciso nas suas transcrições dos originais do padre-mestre. Essa escolha implica, igualmente, lidar com os erros do copista. A metodologia pertinente a esse caso seria a Crítica Textual.

4. Deve-se investigar a intenção sonora do compositor subjacente àquilo que está registrado na fonte?

Objetiva-se, também, investigar e registrar a intenção sonora do compositor. Mas, nesse caso, tem-se que considerar as convenções da época do autor. Uma delas refere-se ao emprego do Baixo instrumental. Na música do Padre José Maria Xavier, não há o emprego do Baixo cifrado, como encontrado, por exemplo, na música de José Joaquim Lobo de Mesquita e do Padre José Maurício Nunes Garcia. Nos seus manuscritos, José Maria Xavier anotava apenas “Baixo”, o que poderia indicar tanto o violoncelo quanto o contrabaixo. Nas edições, para fins práticos, esse instrumento é discriminado; ou seja, incluindo o violoncelo e o contrabaixo separadamente.

Outro ponto refere-se às vozes de soprano e contralto, que, na época do autor eram cantadas por meninos cantores e falsetistas, respectivamente. Nas edições foi adotada a nomenclatura atual de Soprano e Contralto. Contudo, no caso das fontes OGV e JNPC, as tessituras vocais foram concebidas, originalmente, para as vozes correspondentes de Tiple e Alto.

Por conseguinte, foi mantida a orquestração original concebida pelo Padre José Maria Xavier, desprezando aquelas partes instrumentais acrescentadas pelos copistas. São elas: a parte de saxhorn (bombardino) da fonte OGV e a parte dos trombones da fonte VCS, acrescentadas por Antônio Gonçalves de Lima, bem como a parte de viola, de autoria discutível, encontrada na cópia da fonte VCS, feita por Martininano Ribeiro Bastos. Foi mantida, entretanto, a parte das trompas, encontrada na cópia da fonte CAS, pelas mãos de Hermenegildo José de Sousa Trindade, e que não consta na partitura autógrafa. Tem de se considerar a hipótese de que o compositor possa tê-la escrito posteriormente.

5. De que maneira poderiam ter escrito o compositor e o copista seus textos para que sejam entendidos universalmente nos dias de hoje?

Optou-se por uma Edição Crítica das quatro obras em questão, mas sem desconsiderar igualmente o uso prático delas. Já foi mencionado anteriormente que a grafia musical tanto do compositor quanto dos copistas não divergem tanto dos padrões atuais, mas estão sujeitas às convenções da época. Assim, faz-se necessária a modernização da escrita para que esta possa claramente ser compreendida nos dias atuais.

6. Qual a destinação da edição?

Dahlhaus[38], citado por Figueiredo (2000, p. 71), comenta que um "maior rigor científico não implica num afastamento da prática", sendo o "comentário sobre a prática de execução um dever filológico e um componente essencial da edição, e não um simples apêndice". Seguindo a orientação de Dahlhaus, a opção por uma Edição Crítica, portanto, não irá desconsiderar as indicações para a prática, com o cuidado de não permitir que essas indicações sejam contrárias ao posicionamento de intervir o mínimo possível na obra original.

Tendo respondido às seis perguntas propostas por Figueiredo (2000) para o estabelecimento do texto musical, serão enumerados em seguida os critérios editoriais aplicados nas quatro edições. Esses critérios baseiam-se, de maneira geral, nas normas estabelecidas nas edições do Museu da Música de Mariana. São eles:

1. Sinais de Dinâmica, Expressão, Agógica, Articulação e Fermatas, quando ausentes na fonte, foram indicados na partitura entre parênteses.
2. Ligaduras pontilhadas são acréscimos.
3. Claves antigas foram substituídas por claves modernas.

[38] DAHLAHUS, Carl. "I principi delle edizioni musicali nel quadro della storia delle idee". In Caraci Vela, Maria, org., La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995. p. 63-73.

4. A disposição de voz e instrumentos na partitura segue a convenção atual.
5. A denominação de voz e instrumentos foi modernizada.
6. Acidentes preventivos foram acrescentados e acidentes redundantes, de acordo com a convenção moderna, foram omitidos.
7. Indicações de dobramento e sinais de repetição musicais ou literários foram realizados nas partituras.
8. A ortografia e a pontuação do texto litúrgico foram corrigidas e modernizadas de acordo com o *Liber Usuallis* - editado oficialmente pelo Vaticano em 1947[39]. A divisão silábica, contudo, diferentemente das regras estipuladas pela gramática clássica latina, obedece à partição que favorece a prolação do fonema no canto. Por exemplo, de acordo com a métrica clássica, a palavra *propter* deve ser dividida em *prop – ter*. No entanto, utilizou-se na presente edição, a divisão *pro – pter*. Quaisquer repetições do texto foram separadas por vírgulas; e, após vírgulas de repetição de segmento de texto, foi usada sempre letra minúscula, a não ser nas palavras que são normalmente grafadas como maiúsculas, tais como *Deus*, *Domine*, *Jesu*, etc.
9. Qualquer outro tipo de alteração foi registrado no Aparato Crítico.

3.4.1 Edição do Solo ao Pregador *Jam nunc paterna claritas*

3.4.1.1 Aspectos gerais

Os manuscritos do Solo ao Pregador *Jam nunc paterna claritas* não registram a data da composição. Aluízio Viegas[40] acredita que, pelo tipo de papel

[39] O texto litúrgico do Solo ao Pregador *Jam nunc paterna claritas* não consta no *Liber Usuallis* de 1947. Para a edição deste, portanto, foi utilizado o *Breviarium Romanum* de 1848, citado nas Referências.
[40] Informação fornecida por Aluízio Viegas por meio de entrevista, em 20 de janeiro de 2013.

empregado e pela caligrafia do autor, José Maria Xavier o teria composto entre 1840 e 1841, correspondendo à primeira fase de suas composições, quando ele costumava utilizar motivos de óperas de Gioachino Rossini (1792-1868). Essa obra foi inspirada na ópera *Semiramide* (1823*)* desse compositor.

Segundo Tirado (2006, p. 168), José Maria Xavier assimilou os processos de composição utilizados pelos operistas italianos em voga na época. E um dos seus principais representantes foi Rossini, sobre o qual Gossett *et al*. (1989, p. 3) comentam que "seus contemporâneos o reconhecem como sendo o maior compositor italiano de sua época." A "febre rossiniana"[41], que contagiou a Europa no primeiro quartel do século XIX, inevitavelmente chegou ao Novo Mundo, influenciando os compositores da sede da Corte Portuguesa e arredores até a metade do século, como Pedro Teixeira de Seixas (178?-1832). No Catálogo de Compositores Não Mineiros dos Séculos XVI a XIX da Coleção Francisco Curt Lange (DUPRAT, 1994, p.61), encontram-se alguns Solos ao Pregador adaptados de árias de Rossini citados, bem como no Catálogo de Manuscritos Musicais do Museu Carlos Gomes (NOGUEIRA, 1997, p. 180). A música xavieriana, por sua vez, não escapou à influência de Rossini.

Como José Maria Xavier teve contato com as partituras de Rossini? Uma explicação possível seria a atuação da Sociedade Philarmônica S. Joanense, grupo musical que se dedicava ao repertório profano naquele início de século, realizando vários concertos e recitais de câmara com obras de compositores europeus. As informações sobre esse grupo musical que existiu em São João del-Rei durante todo o século XIX até o início do século XX ainda são escassas. Guerra (1968, p. 42) menciona que, em 18 de julho de 1878, realizou-se o

[41] Expressão usada por Otto Maria Carpeaux ao referir-se à influência de Rossini sobre os compositores europeus entre 1816 e 1830 (CARPEAUX, 1958, p.207).

concerto inaugural “do novo e elegante” prédio de concertos da Sociedade Philarmônica S. Joanense. No Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense, encontram-se, inclusive, cópias de música instrumental de obras de Joseph Haydn (1732-1809) e do próprio Rossini datadas da primeira metade do século XIX destinadas a essa Filarmônica.

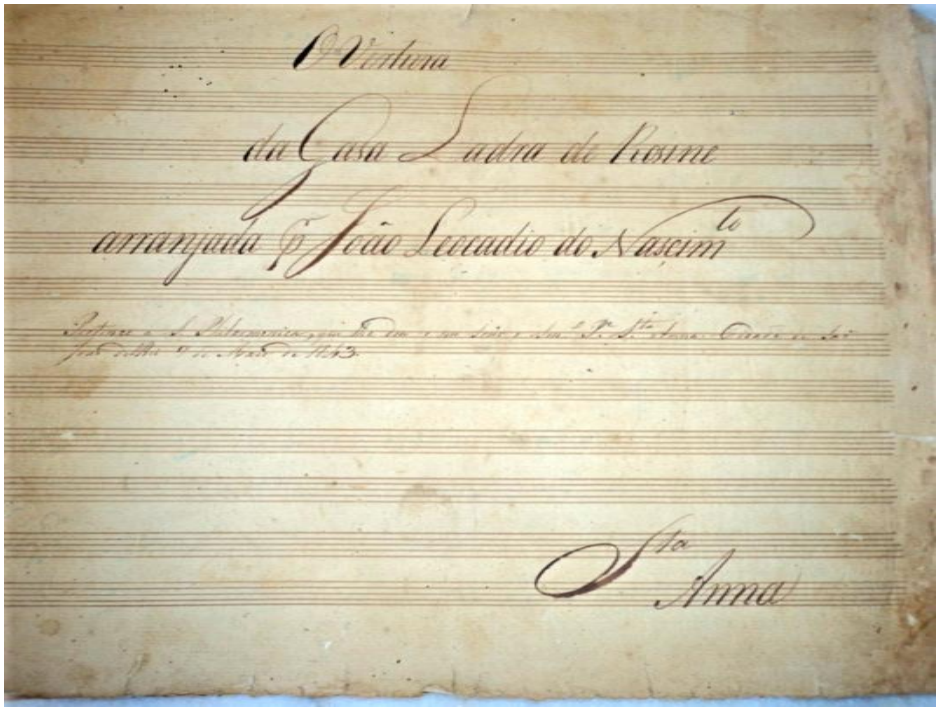


Figura 8: Arranjo da Abertura "La Gazza Ladra" de Rossini para a S. Filarmônica Sanjoanense em 1843.

As partituras utilizadas por esse grupo musical eram provavelmente adquiridas na Corte. Sobre esse intercâmbio com o Rio de Janeiro, Mota (2000, p. 51) esclarece:

> Os comerciantes sanjoanenses levavam para o Rio de Janeiro os produtos da terra e de lá traziam mercadorias importadas que os mineiros e suas famílias demandavam, tais como ferramentas, utensílios, chitas, rendas, vinho, cerveja, livros, etc.

Além do mais, Gioacchino Rossini foi um compositor festejado na região. O jornal “Astro de Minas”, de 12 de fevereiro de 1835, publicou

> No Theatrinho de S. João, Domingo 15-2-1835, — Começará o divertimento por uma excelente Ouvertura do celebre **Mr. Rossini**, finda ella representar-se-há pela1ª vez o novo e brilhante espectaculo BAILE PANTOMIMO em tres actos intitulado — A DESTRUIÇÃO DOS SALTEADORES ou a Esposa Conseguida por Gratidão (GUERA, 1968, p. 29, grifo nosso).

José Maria Xavier utilizou motivos do compositor italiano em outras obras. São elas: o *Qui sedes e Quoniam* (1839) para Baixo solo, o Solo ao Pregador *Creator alme siderum* (1841), também editada nesta pesquisa, na *Missa Le siège de Corinthe*, baseada na ópera do mesmo nome, e, igualmente, no hino *Sanctissimam Dei* Genitricem, para a festa de Nossa Senhora do Rosário. Essas duas últimas, compostas entre as décadas de 1840 e 1850.

Apesar de o Padre José Maria Xavier não ter especificado a destinação litúrgica desse Solo ao Pregador, de acordo com o *Breviarium Romanum* (1848, p.2), o texto remete às Matinas de Domingo do Tempo Comum no período Invernal, dia esse que, na liturgia católica, é considerado o Dia do Senhor e da Santíssima Trindade. No calendário litúrgico, a Festa do Divino Espírito Santo e a solenidade da Santíssima Trindade são comemoradas, respectivamente, no dia de Pentecostes e na sua oitava. São festas que acontecem quase que simultaneamente; ou seja, o término da Festa do Divino, como é conhecida popularmente, coincide com o início da Novena da Santíssima Trindade. A participação popular nessas duas festas religiosas é bastante intensa. A Festa do Divino, de origem portuguesa, é comemorada em São João del-Rei desde o século XVIII não só no aspecto religioso, mas também como manifestação folclórica de folias, congadas e outras apresentações culturais, com grande afluxo de romeiros. O jornal “O Arauto de Minas” de 1877 já registrava

> Estas paragens, onda há vastas e bellas chácaras, perpétuo pomar de variados frutos. Que linda garça campeia entre as verduras e a risonha capella do Senhor Bom Jesus do Mattozinhos, para onde afluem romeiros e grande multidão de povos por ocasião das festas do Divino Espírito Santo que celebravam-se com todo a magnificência, renovando-

> se algumas vezes os costumes antigos de cavalhadas, bailados e corridas de touros (O ARAUTO DE MINAS, 1877).

Essa festa que acontece no bairro de Matozinhos, antigo Porto Real da Passagem, realizava-se em uma capela construída em 1774, dedicada ao Senhor Bom Jesus do Matosinhos e ao Divino Espírito Santo. Em 1783, o Papa Pio VI a elevou à categoria de Jubileu Perpétuo, o que denota a sua importância. A parte religiosa da Solenidade da Santíssima Trindade e da Festa do Divino, como outras também de grande porte, compunha-se de novenas, missa solene, sermões e procissões. Tal festa ainda acontece com todo esse aparato nos dias atuais no novo Santuário de Matosinhos construído em 1980, pois a antiga capela foi demolida em 1970. O culto à Santíssima Trindade e ao Divino Espírito Santo era comum na região, o que pode ser constatado também pelo erguimento de igrejas dedicadas à Santíssima Trindade e ao Divino Espírito Santo nas cidades vizinhas, como a Igreja da Santíssima Trindade em Tiradentes, concluída em 1822, e a Capela do Espírito Santo, de São Vicente de Minas, antigo povoado de São Vicente Férrer, em 1797. Foi na Capela de Matosinhos, durante a festa de Pentecostes de 1848, que o Padre José Maria Xavier realizou uma das poucas pregações de sua vida sacerdotal, pois “a fraqueza de sua voz não lhe permittiu continuar o exercício da pregação” (PIMENTEL, 1901, p. 98). É possível que o Solo ao Pregador *Jam nunc paterna claritas* tenha sido composto para as comemorações da Festa do Divino em Matosinhos.

Além do *Jam nunc paterna* claritas, José Maria Xavier compôs outros Solos ao Pregador para a Festa da Santíssima Trindade e do Divino Espírito Santo. São eles: dois *Jam sol recedit*, ambos para tenor solo; *Tu Trinitatis Unitas*, para baixo solo; e dois *Veni Creator Spiritus*, um para baixo solo e outro para tenor solo, que também estão editados nesta pesquisa.

3.4.1.2 Recenseamento das fontes

As fontes que transmitem esse Solo ao Pregador estão depositadas no Arquivo Musical da Orquestra Lira Sanjoanense. São constituídas de uma partitura autógrafa (F1) e de partes cavadas também autógrafas (F2), além de outras, também cavadas, pelas mãos de Hermenegildo José de Sousa Trindade (F3).

A partitura autógrafa no formato horizontal compõe-se de oito páginas com tamanho 30,0 x 22,5 cm. O papel, com a marca d'água do papeleiro Giorgio Magnani, apresenta 12 pentagramas no tamanho normal e outros dois mais estreitos, um na margem superior e outro na inferior, acrescentados pelo compositor. Esse manuscrito foi bastante danificado pela ação do tempo e restaurado na década de 1960, como outros do Padre José Maria Xavier, por meio de um projeto financiado pelo Fundo Nacional de Cultura. Nota-se, também, uma paginação a lápis introduzida pelo técnico restaurador, Pedro Paulo Viegas[42], na lateral direita de cada página, sendo que, na primeira página, nesse mesmo local, foi anotado pelo punho do próprio compositor: "Da Opera Semiramis de Rossini". A grade dispõe a voz e os instrumentos na seguinte ordem: Altus, violino 1º, violino 2º, viola, clarinetas 1 e 2 na mesma pauta, trompas e baixo. No mesmo conjunto, encontram-se as partes cavadas pelo compositor e as cópias destas por Hermenegildo José de Sousa Trindade, que esclarecem os pontos danificados da partitura, além de uma partiturização recente realizada por Aluízio José Viegas.

[42] Natural de São João del-Rei, foi restaurador e encadernador da Orquestra Lira Sanjoanense durante a década de 1960, com o patrocínio do Conselho Federal de Cultura. Por suas mãos foram preservados vários manuscritos autógrafos do Padre José Maria Xavier. Restaurou, também, grande parte do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Aprendeu o ofício com o seu pai, Henrique de Assis Viegas. Faleceu em 2001.

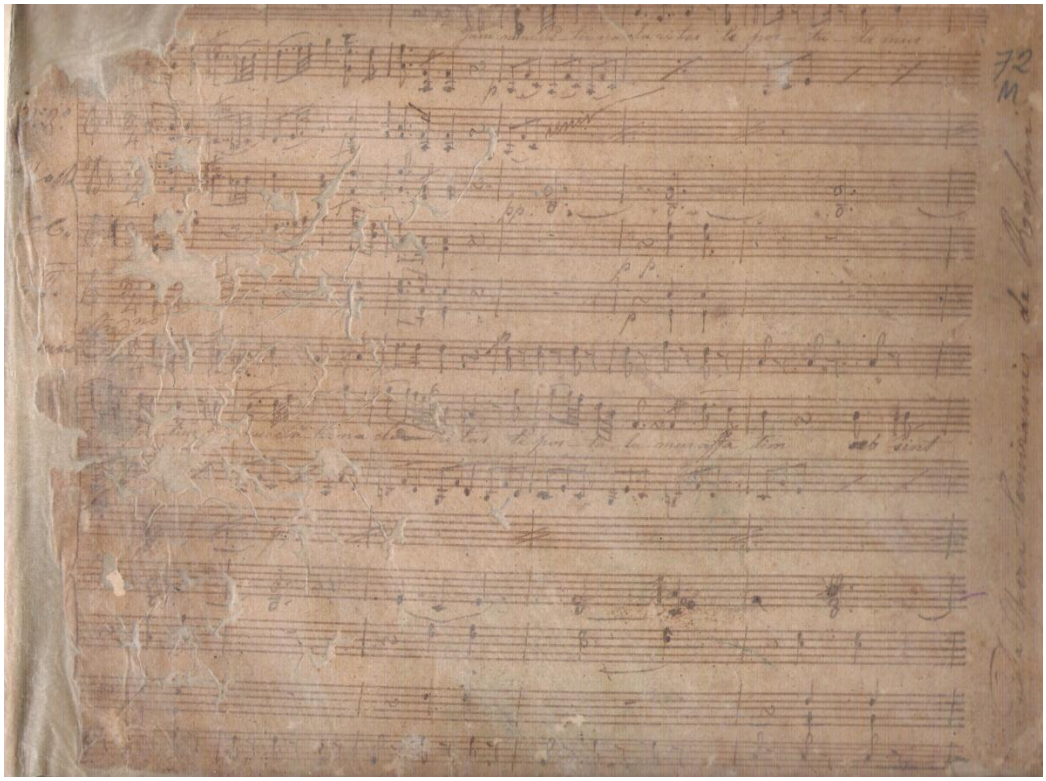


Figura 9: Página inicial da partitura autógrafa do Solo ao Pregador "Jam nunc paterna claritas" (c.1840)

Essa obra está registrada no catálogo *O Ciclo do Ouro (O Tempo e a Música do Barroco Católico)*, coordenado por Elmer C. Corrêa Barbosa com assessoria no trabalho de campo por Adhemar Campos Filho e Aluízio José Viegas (BARBOSA, 1978, p. 424). Nesse catálogo, apenas o manuscrito original está catalogado com o código BRMGSJls/10(0395-0403) e com a observação: "Da ópera Semiramis de Rossini".

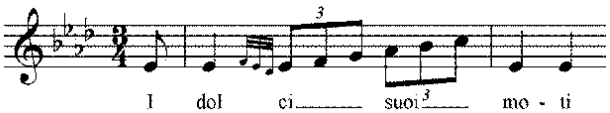
3.4.1.3 Comentário sobre a obra

José Maria Xavier utilizou a quinta e a sétima estrofes do hino intitulado *Primo die* para compor esse Solo ao Pregador. Como é comum nas composições de Solo ao Pregador, o autor utilizou dois movimentos contrastantes: *Andantino* na tonalidade de Fá maior para a primeira parte (23 compassos) e *Allegro* em Dó maior para a segunda (81 compassos).

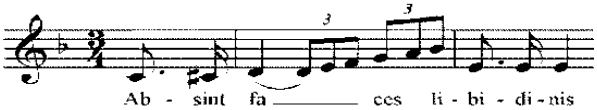
O solo vocal com características virtuosísticas foi confiado ao timbre de contralto ou *altus* e sustentado por um quarteto de cordas, duas trompas e duas clarinetas e com textura basicamente homofônica. A extensão vocal é bastante grave, indo do Mi2 ao Dó4, provavelmente visando à extensão vocal de Modesto Antônio de Paiva, que, além de cunhado do compositor, era também cantor falsetista da Orquestra Lira Sanjoanense naquela época.

José Maria Xavier inspirou-se no dueto *Bella imago degli Dei* cantado por Arsace (mezzo-soprano) e Assur (baixo) ao final do primeiro ato da ópera *Semiramide*, de Rossini. O motivo empregado por José Maria Xavier guarda grande semelhança com o de Rossini, tendo o compositor excluído alguns ornamentos ou os retirado da voz, transportando-os para o instrumento, talvez para adequar a linha vocal ao caráter religioso (ver a seguir Exemplos Musicais 1 e 2). O compositor, porém, já havia sinalizado na página inicial da partitura autógrafa “Da ópera Semiramis”, o que denota um arranjo da obra do compositor italiano.

Rossini

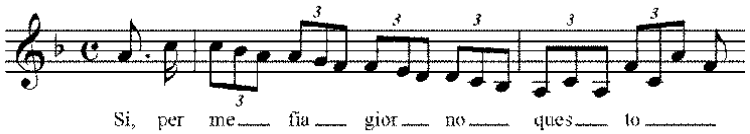


José Maria Xavier

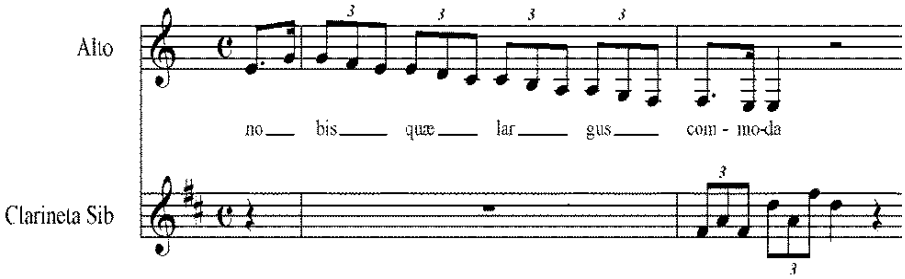


Exemplo Musical 2: Emprego do Motivo de Rossini no Solo ao Pregador “Jam nunc paterna claritas”

Rossini



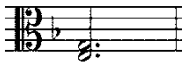
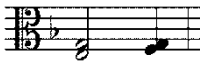
José Maria Xavier

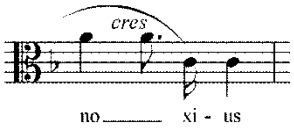
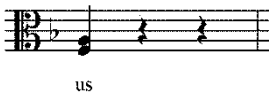


Exemplo Musical 3: Emprego do Motivo de Rossini no Solo ao Pregador "Jam nunc paterna claritas"

3.4.1.4 Aparato crítico

Nº	Localização	Parte	Fonte	Situação na Fonte
01	c.1	Tpa, Bx	F1	danificado por térmitas
02	c.1, t.1	Vln 1	F1	corroído (umidade)
03	c.1	Vln1	F1	*f*
04	c.1, t.1	Vln 2, Vla	F1, F2	
05	c.1, t.1	Cl 1, Cl 2, Tpa	F2, F3	
06	c.1, t.1	Vln 2, Vla	F3	
07	c.1, t.2	Bx	F2	*tr*
08	c.1, t.1-2	Vla, Cl 1, Cl 2	F1	danificado por térmitas
09	c.1, t.3	Vln 1, Vln 2, Vla	F1, F2, F3	
10	c.2, t.1	Vln 1, Vln 2	F1, F2, F3	
11	c.2, t.1	Cl 1	F2	
12	c.1, t.1	Cl 1	F3	
13	c.2, t.1-2	Cl 2	F2	pausa

14	c.2, t.1-2	Cl 2	F3	reescrita as notas de Cl1
15	c.2, t.3	Cl 1	F3	
16	c.2, t.1-2	Cl 1, Tpa, Vla	F1	danificado por térmitas
17	c.2, t.3	Vln 2, Vla, Bx	F1, F2	*f*
18	c.2, t.3	Tpa, Vla, Bx	F3	*f*
19	c.3, n.2	Tpa	F3	dó 4
20	c.4, t.3	As	F1	danificado por térmitas
21	c.4	As	F1, F2, F3	*nunc Paterna*
22	c.4	Vla	F1, F2, F3	*pp*
23	c.6	Cl 1, Cl 2	F1	*pp*
24	c.6	Cl2	F3	*pp*
25	c.7	As, Vln 1, Vln 2, Vla, Cl 1, Cl 2, Tpa, Bx	F1	danificado por térmitas, inclusive o texto
26	c.8, t.3	Vl 1	F1	danificado por térmitas
27	c.9, t.1	As	F1	danificado por térmitas e borrão no texto
28	c.10, n.1	Vln 1	F1	borrão
29	c.10, t.3	Vla	F1	acréscimo de sol 2 e fá 2 por outra mão (?)
30	c.10	Vl	F2	
31	c.10	Vla	F3	
32	c.11,t.3	As	F1	parte do texto borrado
33	c.12, n.3	As	F1, F2, F3	fá natural
34	c.15, t.2	Vln 2	F1	danificado por térmitas
35	c.15, t.3	As	F1	*appoggiatura* de colcheia
36	c.15-16	As	F1	*libidinis* corrido para *et omnis actus*
37	c.16	Vla, Cl 1, Cl 2, Tpa	F3	sem dinâmica
38	c.16	Vla	F1	danificado por térmitas
39	c.17, t.2-3	As, Cl 1, Cl 2, Tpa	F1	corroído (umidade)

40	c.18	As	F1	
41	c.20	Cl 1, Cl 2	F1,F2, F3	sem dinâmica
42	c.21	Vla	F1	correção
43	c.22	As	F1	
44	c.22-23	Vln 1	F1	danificado por térmitas
45	c.23	Cl 1, Cl 2	F1	danificado por térmitas
46	c.24-26	Vln 1,Vla, Tpa	F1	*crescendo*
47	c.24-26	Tpa	F2	*crescendo*
48	c.24-26	Vln1	F3	*crescendo*
49	c.24	Cl 1, Cl 2	F1	danificado por térmitas
50	c.24-50	Vla	F2	ausência de dinâmica
51	c.27	Cl 1	F2	*f*
52	c.29-104	Tpa	F2	ausência de dinâmica
53	c.25, t.3-4	Vla, Cl 1, Cl 2	F1	danificado por térmitas
54	c.28, t.2	Cl 1, Cl 2	F1, F2	acento sobre a nota
55	c.28, t.2	Cl 2	F3	sem acento
56	c.29, t.3	Bx	F1	nota corrigida
57	c.31	As, Vln1, Bx	F1	danificado por térmitas
58	c.31, t.2	Vla	F1	danificado por térmitas
59	c.32	Vln 1, Vla, Cl 1, Cl 2, tpa	F1	danificado por térmitas
60	c.35, t.1	Vln 1	F1	nota corrigida
61	c.37-40	Cl 1	F3	*Solo*
62	c.39	Bx	F1	notas corrigidas
63	c.43	Vla	F1	danificado por térmitas
64	c.44	Vla, Cl 1, Cl 2, tpa	F1	danificado por térmitas
65	c.44	As	F1	corroído (umidade)
66	c.49	As, Vln 1, Vln 2, Vla	F1	danificado por térmitas

67	c.50, t.1	As	F1	manchado
68	c.50, t.1-2	Vla	F1	danificado por térmitas
69	c.51,t.2, 3	Vla	F1	danificado por térmitas
70	c.51	Vln 1, Vln 2	F1	*f*
71	c.51	Vla	F2	*f*
72	c.52	Vln 2, Vla	F1 e F3	*p*
73	c.52	Vla	F2	*p*
74	c.60, t.3	As	F1	*f*
75	c.60, t.1	Vln 1	F1, F2 e F3	*f*
76	c.64	Vln 1, Vln 2,Bx	F1 e F3	*p*
77	c.64	Vln 2, Bx	F2	*p*
78	c.57	As, Vln 1, Vla, Cl 1, Cl 2, Tpa, Bx	F1	corroído (umidade)
79	c.58, t.3-4	Vln2	F1	danificado por térmitas
80	c.68	Vla	F1	danificado por térmitas
81	c.70	As	F1	Manchado
82	c.76, t.4	As	F1	danificado por térmitas
83	c.76	Vla	F1	danificado por térmitas
84	c.76	Vln 1, Vla	F1	danificado por térmitas
85	c.77	As	F1	Manchado
86	c.78 e 79	Vla	F1	danificado por térmitas
87	c.90	Vln1 e 2; Vla, Bx, Cl1, Cl 2 e Tpa	F1, F2 e F3	sem dinâmica
88	c.83	As, Vln 1, Vln 2, Vla, Cl 1, Cl 2, Tpa, Bx	F1	danificado por térmitas
89	c.84	Vln 1, Vla	F1	danificado por térmitas
90	c.95-97	Vln 1, Bx	F1	*fp*
91	c.95-97	Vln 2, Bx	F2 e F3	*fp*
92	c.99	Vln 2	F1	correção
93	c.103, t.4	Vln 1, Vln 2	F1	danificado por térmitas
94	c.104, t.1	Vln 1,Vln 2	F1	danificado por térmitas

3.4.1.5 Texto literário

Como já foi mencionado, o texto do Solo ao Pregador *Jam nunc paterna claritas* foi extraído do hino *Primo die*, mais precisamente a quinta e a sétima estrofes. Esse hino é encontrado na edição de 1848 do Breviário Romano, não constando em Breviários editados no século XX. É prescrito para as Matinas do Domingo do Tempo Comum.

A autoria desse hino é atribuída a São Gregório Magno (540-604). Suas oito estrofes foram construídas no Sistema Greco-Latino[43]. Nesse Sistema, o ritmo dos versos, constituído de *pés*, fundamenta-se no critério quantitativo, ao contrário do Sistema Românico, em voga a partir da Idade Média, no qual o ritmo dos versos fundamenta-se na intensidade da sílaba poética (TAVARES, 1966), surgindo também o uso de rimas.

É apresentada, logo em seguida, a tradução do texto e a sua escansão poética que, conforme a métrica greco-latina, trata-se do ritmo quaternário jâmbico; isto é, com uma sílaba breve (˘), e outra longa (¯)[44].

	Jam nunc paterna claritas,	Já agora, ó luz paterna,
	Te postulamus affatim:	Te pedimos ardentemente:
V	Absint faces libidinis,	Que se afastem as tochas da paixão,
	Et omnis actus noxius.	E de toda ação nociva.

[43] Informações fornecidas por Abgar Campos Tirado, pesquisador e latinista, de São João del-Rei, por meio de entrevista, em 21 de dezembro de 2011.
[44] O sinal (¯), chamado *macro*, indica a sílaba longa; o sinal (˘), chamado *braquia*, indica a sílaba breve.

	Mundi Redemptor, quaesumus,	Ó Redentor do mundo, pedimos-te,
	Tu pobra nostra diluas:	Que destruas nossas torpezas:
VII	Nobisque largus commoda	E que, pródigos, nos concedas
	Vitae perennis conferas.	A recompensa da vida eterna.

Tradução**:** Abgar Antônio C. Tirado

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
Jam nunc pa ter na cla ri tas

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
Te pos tu la mus af fatim:

˘ - / ˘ / ˘ - / ˘ -
Ab sint fa ces li bi di nis

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
Et om nis a ctus no xi us.

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
Mun di Redem ptor quæ su mus

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
Tu po bra nos tra di lu a

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
No bis que lar gus com mo da

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
Vi tæ pe ren nis com fe rãs

3.4.2 Edição do Solo ao Pregador *Creator alme siderum*

3.4.2.1 Aspectos gerais

A partitura autógrafa do Solo ao Pregador *Creator alme siderum* não está datada. Entretanto, a cópia feita por Hermenegildo José de Sousa Trindade indica dezembro de 1841. É possível que o Padre José Maria Xavier o tenha composto nesse mesmo ano, aos 22 anos de idade. Nessa época, atuava como clarinetista do grupo musical Filarmônica Paulina, atual Orquestra Lira Sanjoanense, quando esta esteve, entre 1827 e 1846, sob a direção do seu tio, Francisco de Paula de

Miranda. Ainda não tinha sido ordenado padre, fato que só veio acontecer em 1846.

Na lateral direita da primeira página da partitura autógrafa, José Maria Xavier escreveu que se trata de um arranjo da ópera *Mosè in Egitto*[45], de Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868). Consta, igualmente, no alto da página inicial, uma dedicatória para Hermenegildo José de Sousa Trindade. Em 1837, o nome de Hermenegildo José de Sousa Trindade aparece, juntamente com o de José Maria Xavier, no Livro de Termos da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (1761 a 1839), de São João del-Rei, quando esta ajustou com o Maestro Francisco de Paula de Miranda a quantia de 200.000$000 (duzentos mil réis) anuais para a música da citada Ordem. O documento ainda especifica que Hermenegildo José de Sousa Trindade, baixo, recebeu 16$000, e José Maria Xavier, clarinete, recebeu 14$400 (GUERRA, 1968, p. 30).

Segundo Aluízio José Viegas[46], a atuação de Hermenegildo José de Sousa Trindade no meio musical são-joanense do século XIX pode ser considerada emblemática. Ele conta que Hermenegildo é natural de Ouro Preto. Sua família, porém, transferiu-se para São João del-Rei, fixando residência, quando ele ainda tinha poucos dias de vida. Sabe-se que ele foi fiscal da Câmara Municipal, sendo muito respeitado por sua probidade. Foi, também, diretor da Orquestra Lira Sanjoanense, nos períodos de 1855 até 1864 e de 1871 até 1875. Era considerado um líder natural e, mesmo não exercendo a função de diretor, era sempre consultado sobre os assuntos que se referiam àquela agremiação. Sabe-se, inclusive, que ele foi regente substituto da Orquestra Ribeiro Bastos quando

---

[45] Essa ópera, originalmente em três atos, com libreto de Andrea Leone Tottola (? - + 15-09-1831) teve a sua estreia no Teatro San Carlo, em Nápoles, em 3 de março de 1818 (HAREWOOD, 1991, p. 248). A partitura completa de Mosè in Egitto foi editada no ano de 1822, em Paris, e no ano de 1825, em Roma (GOSSET *et al*. 1989, p. 76).

[46] Informação fornecida por Aluízio Viegas por meio de entrevista, em 20 de janeiro de 2013.

seu regente, Martiniano Ribeiro Bastos, fez uma viagem à Corte. No arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense, do qual Hermenegildo foi também arquivista, encontram-se várias cópias de música realizadas por ele. Além do Solo ao Pregador *Creator alme siderum*, objeto desta edição, José Maria Xavier dedicou a ele, com o qual tinha laços de amizade e compadrio, inúmeras obras. A linha vocal de algumas dessas peças, com frequentes *coloraturas,* demonstra que Hermenegildo deve ter sido um cantor com grande musicalidade e habilidade vocal. Foi reverenciado como o músico mais velho de São João del-Rei, como acentuou o Jornal *Gazeta Mineira* na ocasião do seu falecimento, ocorrido no dia 7 de junho de 1887, aos 81 anos, no mesmo ano do passamento do amigo Padre José Maria Xavier, "deixando grande número de discípulos, que não só aqui, como em outros lugares, continuam a honrar o seu nome de verdadeiro apóstolo da arte" (CINTRA, 1982, p. 243).

3.4.2.2 Recenseamento das fontes

As fontes que transmitem o Solo ao Pregador *Creator alme siderum* pertencem ao arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense. No conjunto, encontram-se um manuscrito autógrafo em forma de partitura (F1), uma parte de trompa também autógrafa (F2), uma cópia em partes cavadas de autoria de Hermenegildo José de Sousa Trindade (F3) e outra cópia, também em partes cavadas, de autoria de Luís Baptista Lopes com várias rasuras e correções. A cópia de Hermenegildo, ao contrário, guarda extrema fidelidade ao hológrafo do compositor, sem nenhuma margem de erro ou rasuras. Para a presente edição, desconsiderou-se, portanto, a cópia realizada por Luiz Baptista Lopes.

A partitura autógrafa no formato horizontal possui 11 páginas com tamanho 30,0 x 22,5 cm. O papel, pentagramado com *rastrum*[47], tem a marca d'água do papeleiro italiano Giorgio Magnani. Possui 12 pentagramas no tamanho normal e outros dois mais estreitos, um na margem superior e outro na inferior, acrescentados pelo compositor. No alto da página inicial, o autor grafou: *Offerecido ao seu amg.º Ill.mo S.r Hermenegildo José de Sousa Trindade*, e verticalmente, na lateral direita *Solo de Baixa ao Pregador/Arranjado da Pessa Moises no Egÿpto por J.M. Xavier*. A voz e os instrumentos estão dispostos na seguinte ordem: baixa, violino 1º, violino 2º, viola, flauta, clarineta em Dó e baixo. Nessa partitura, não consta a parte de trompa, que o compositor acrescentou posteriormente numa parte isolada. Essa parte apresenta no canto superior esquerdo a rubrica de Hermenegildo José de Sousa Trindade. Afora o amarelecimento natural do papel, o texto musical ficou comprometido na lateral esquerda devido à umidade, e em alguns trechos devido à infestação por térmitas. Felizmente, esse manuscrito, como outros do Padre José Maria Xavier, foi recuperado por Pedro Paulo Viegas durante a década de 1960, com recursos do Conselho Federal de Cultura. Nota-se nesse manuscrito, além da paginação feita pelo compositor, outra a lápis introduzida pelo restaurador. Ao término da composição, na página 11 e após a barra final, o compositor anotou na lateral direita: "*Finis*". No verso dessa página, está escrito "Pertence Emygdio Appolinario Machado". Como já foi dito, tanto a partitura quanto a parte de trompa, ambas autógrafas, não fazem menção à data da composição.

[47] *Rastrum* é um tipo de caneta de cinco penas, utilizada para desenhar a pauta (BIASON, 2008, p.21).

A cópia de Hermenegildo José de Sousa Trindade constitui-se das seguintes partes: baixo, violino 1º, violino 2º, viola, flauta, clarineta em Si bemol e voz. Segundo Aluízio José Viegas, a página de rosto apresenta três grafias diferentes: "*Dzbr^{o} d'1841/ Sollo de Baixa ao Pregador/Creator alme siderum/ComViolinos Violla Flauta Clarineta, Trompas e Basso* (grafia 1) /*P.a S Lyra S Joanense* (grafia 2) /*ec Pello seu Auctor o Snr. J.^{e} Maria Xavier* (grafia 1)/*e Pertence a Hermenegildo J.^{e} de Sousa Trind.^{e}*" (grafia 3). Segundo ele, a primeira pertence ao Padre José Maria Xavier, a segunda a Luís Baptista Lopes e a terceira a Hermenegildo José de Sousa Trindade. Essa cópia traz a indicação de dezembro de 1841 como a provável data da composição. Nesse conjunto, encontra-se, também, a parte autógrafa de trompa acrescentada posteriormente pelo compositor, a qual, além da rubrica do copista, tem anotado no alto da página pelo próprio compositor *Trompas/Solo de Baixa ao Pregador/Creator alme siderum*.

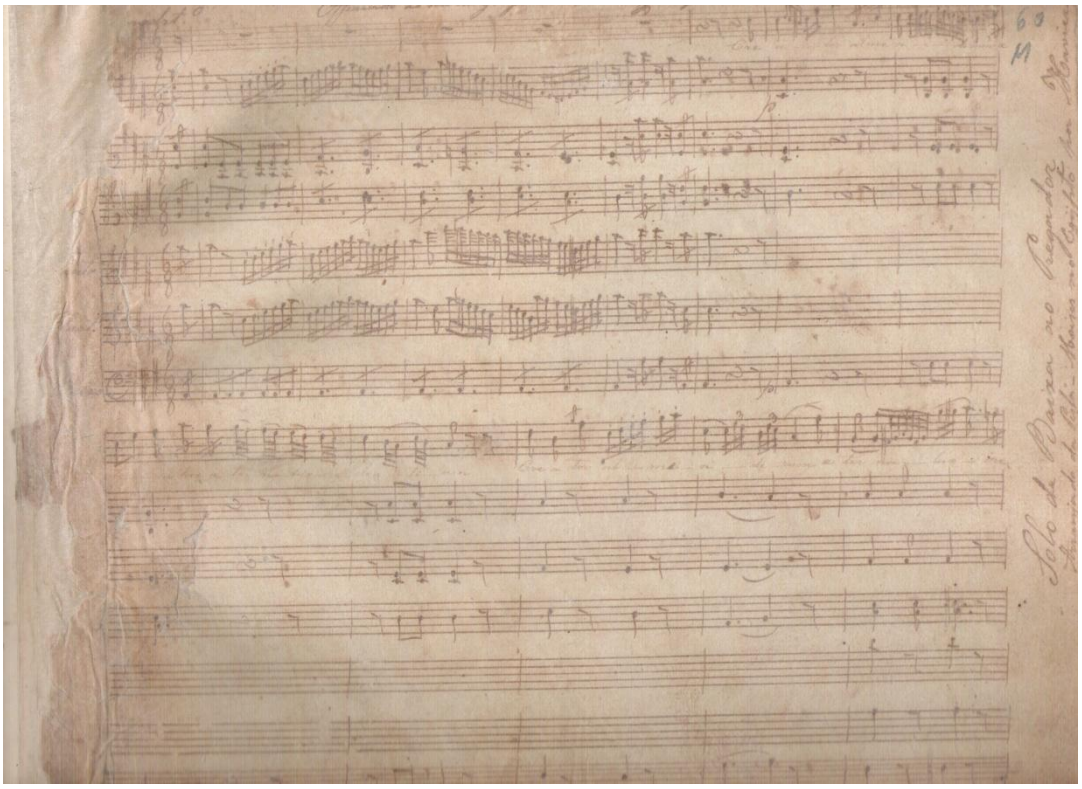


Figura 10: Página inicial do manuscrito do Solo ao Pregador "Creator alme siderum" (c.1841)

Essa obra está registrada no catálogo *O Ciclo do Ouro (O Tempo e a Música do Barroco Católico)*, coordenado por Elmer C. Corrêa Barbosa, com assessoria no trabalho de campo por Adhemar Campos Filho e Aluízio José Viegas (BARBOSA, 1978, p. 420). O manuscrito original está catalogado como BRMGSJls/10(0339-0351); a cópia de Hermenegildo José de Sousa Trindade e a parte autógrafa de trompa também estão catalogadas com a referência BRMGSJls/16(0000-0015).

3.4.2.3 Comentário sobre a obra

José Maria Xavier utilizou a primeira e a quinta estrofes do hino *Creator alme siderum* e sua doxologia[48] para esse Solo ao Pregador. Como geralmente acontece nesse tipo de composição, o compositor estruturou a obra em dois movimentos: um Andante Moderato, para a estrofe inicial, e o segundo, um Allegro, para as duas últimas. A tonalidade de Lá Maior é sustentada nos dois movimentos, que se apresentam, primeiramente, num compasso binário composto, e, depois, num compasso quaternário simples. Após o acorde inicial por toda a orquestra, um prelúdio em *stacatto* na flauta, clarinete e violinos, em uníssono, prepara a entrada do solo, confiado à voz de Baixo. A primeira estrofe, com *incipit Creator alme siderum*, transcorre no estilo do *bel canto* italiano, com uma *cadenza* no final do movimento, enfatizando o último verso *Intende votis suplicum*. O segundo movimento, que se inicia com *Te deprecamur ultimæ*, é mais extenso, chegando a ser um *tour de force* para o cantor, apresentando um fraseado repleto de coloraturas, que se encerra, também, com uma *cadenza*, num estilo operístico.

[48] Doxologia designa a última estrofe dos Hinos, a qual ordinariamente é um preito glória à S. S. Trindade ou a uma das Pessoas Divinas ou uma invocação do auxílio divino ou da intercessão dum Santo (COELHO, 1950 p. 391).

3.4.2.4 Aparato crítico

Nº	Localização	Parte	Fonte	Localização na Fonte
1	Grade inicial	Bs, Vln 1, Vln 2, Vla, Fl, Cl, Bx	F1	corroída (umidade); inclusive, parcialmente, a indicação de andamento.
2	Grade inicial	Tpa	F1	inexistente
3	Anacruse	Vln 1	F1	colchete da figura danificada térmitas
4	c.1-6	Vln 1, Vln 2, Vla, Fl, Cl, Bx	F1	ausência de dinâmica
5	c.1	Cl	F1	sem *staccato*
6	c.1, t.2	Tpa	F2	*p*
7	c.2,	Vln 1, Fl, Cl	F1	sem *staccato*
8	c.2, t.2	Cl	F3	sem *staccato*
9	c.3, t.2	Vln 1, Fl, Cl	F1, F3	sem *staccato*
10	c.3, t.2	Cl	F2	sem *staccato*
11	c.4	Vln 1, Fl, Cl	F1, F3	sem *staccato*
12	c.5, n.1	Vln 1	F1	danificada por térmitas
13	c.6	Vln 2, Vla	F1	borrões
14	c.7	Vln 1, Bx	F1	*p*
15	c.12, n.8-9	Bs	F1, F3	ligadura
16	c.12, n.9	Bs	F1	sinal dúbio: acento ou *crescendo*?
17	c.14, n.4	Cl	F1	anotado *Solo*
18	c.14	Vln 1	F1, F3	*ff*
19	c.15	Vln 1	F1, F3	*p*
20	c.16	Vln 2, Vla	F1	Borrões
21	c.18	Vln 1	F1, F3	*ff*
22	c.19, n.8	Bs	F1	ausência de sustenido
23	c.20, n.1	Vln 1	F1	danificada por térmitas
24	c.20	Vln 2	F1	ligadura danificada por térmitas
25	c.20, t.2	Vln 1. Vln 2	F1	corroído (umidade)
26	c.25	Vln 1, Vln 2, Vla, Fl	F1	danificado por térmitas
27	c.25, t.2	Tpa	F2	*p*
28	c.26	Vln 1, Vln 2	F1	corroído (umidade)
29	c.26, t.2	Vln 2	F1	talho da semínima danificado por térmitas.
30	c.26	Vln 1, Fl, Cl	F1, F3	sem *staccato*
31	c.27, t.2	Vln 1, Fl, Cl	F1, F3	sem *staccato*
32	c.28	Vln 1, Fl, Cl	F1, F3	sem *staccato*
33	c.30	Vln 1	F1, F3	*f*
34	c.30	Tpa	F2	*f*
35	c.33	Vln 1, Vln 2, Vla	F1	danificada por térmitas
36	c.33	Vln 1	F1, F3	*p*
37	c.38, n.8-9	Bs	F1, F3	ligadura
38	c.39	Bs	F1, F3	anotado *ad libitum*
39	c.41, n.13	Bs	F1	danificada por térmitas
40	c.42, t.1	Vln 1, Vln 2	F1	danificado por térmitas
41	c.42, t.2	Vln 1, Vln 2	F1	corroído (umidade)
42	c.42, n.5	Fl	F1	danificada por térmitas
43	c.43	Vln 1, Fl, Cl	F1, F3	sem *staccato*
44	c.46, n.5,6,7	Vln 1	F1	notas borradas e rabisco
45	c.46	Vln 1, Vln 2	F1, F3	*p*
46	c.49, n.4	Vln 1	F1	danificada por térmitas
47	c.49, n.1 até n.9	Fl, Cl	F1, F3	ligadura de articulação

48	c.50, n.1 e 4	Vln 1	F1	corroída (umidade)
49	c.53, t.2 e 3	Vln 1, Vln 2, Fl	F	*ff*
50	c.53, t.2 e 3	Tpa	F2	*f*
51	c.58, n.1	Bs	F1	danificada por térmitas
52	c.59 e 66	Bs	F1	posição indefinida da silaba *Ju*
53	c.63	Fl	F1, F3	sem ligadura
54	c.69, n.4	Vln 1, Vln 2	F1	danificada por térmitas
55	c.70,t. 1,2 e 3	Vln 1	F1	correção de notas
56	c.70, n.1	Bx	F1	borrão
57	c.71, n.1	Bx	F1	borrão
58	c.73, n.15	Bs	F1	danificada por térmitas
59	c.73, n.4	Vla	F1	danificada por ermitãs
60	c.74, t.1 e 2	Bs	F1	corroído (umidade)
61	c.74, n.1e 3	Vln 1	F1	corroída (umidade) e térmitas
62	c.74, t.1	Vla	F1	pausa corroída por térmitas
63	c.79, t.1	Bs	F1	corroído (umidade)
64	c.79, n.1	Vln 2	F1	haste e colchete danificados por térmitas
65	c.92, n.5	Vln 1	F1	danificada por térmitas
66	c.92, n.1	Vln 2	F1	nota corrigida pelo compositor
67	c.93, t.3-4	Bs, Vln 1	F1	corroído (umidade)
68	c.93, n.1	Vln 2	F1	danificada por infestação de térmitas
69	c.93, t.3 e 4	Fl	F1	corroído (umidade)
70	c.97, n.4	Bs	F1	borrão
71	c.98, n.3	Vln 1, Vln 2	F1	haste da figura danificada por térmitas
72	c.99, t.1	Bs	F1	corroído (umidade)
73	c.99, n.2	Vln 1	F1	colchete da figura danificada por térmitas
74	c.99, t.1	Vla	F1	pausa danificada por térmitas
75	c.100, t.4	Vla	F1	sinal não identificado sobre as notas
76	c.104, t.1-2	Bs	F1	danificado por térmitas
77	c.107, n.4	Vln 2	F1	fá sustenido
78	c.109	Vla	F1, F3	mínimas com talho de colcheia
79	c.113, t.4	Bs	F1	corroído (umidade)
80	c.113, n.3	Vln 1	F1	danificada por infestação de térmitas
81	c.114	Vla	F1, F3	mínimas com talho de colcheia
82	c.115	Bs	F1	correção na colocação do texto
83	c.115, n.1	Bx	F1	borrão
84	c.116, n.4	Vln 2	F1	borrão
85	c.117, n.15-16	Bs	F1	hastes e colchetes das figuras danificados por térmitas
86	c.117, n.3	Vln 1	F1	haste e colchete da figura danificadas por térmitas
87	c.117, n.3-4	Cl	F1	correção de notas
88	c.117, n.4	Bx	F1	borrão
89	c.118, t.1	Bs	F1	corroído (umidade)
90	c.118, n.2	Vla	F1	colchete da figura danificada por térmitas
91	c.119	Vln 1	F1	*ff*
92	c.119	Tpa	F2	indefinição na colocação do *ff*
93	c.120, n.2	Vla	F1, F3	dó sustenido
94	c.121, n.1	Vla	F1,F3	ré
95	c.121	Bs	F1, F3	anotado *ad libitum*

96	c.121, t.4	Bs	F3	indefinição na colocação do texto
97	c.121, t.1 e 2	Bs	F1	fermata
98	c.121, t.1 e 3	Vln 1, Vln 2, Vla, Bx, Fl, Cl	F1	fermata
99	c.122, t.1	Bs	F1	danificado por infestação de térmitas
100	c.123- 126, n.1	Fl	F1, F3	anotado 8ª acima

3.4.2.5 O texto literário

No *Liber Usualis* (1954, p. 324), o hino *Creator alme siderum* é prescrito para ser cantado durante as Vésperas, no período do Advento. Como a maioria dos hinos para as Vésperas, pode ter sido composto no século VII (QUIGLEY, 1920, p. 211). Em 1632, o Papa Urbano VIII autorizou uma revisão dos hinos do Breviário Romano contaminados pela pronúncia francesa. O hino *Conditor alme siderum* foi, então, modificado, tornando-se *Creator alme siderum*. Mas, segundo especialistas, este poderia, na verdade, ser considerado outro hino, já que a semelhança com o hino original refere-se, apenas, ao segundo verso da primeira estrofe e a algumas poucas palavras.

Na sequência, são apresentadas a tradução e a escansão do hino *Creator alme Siderum*. Essa escansão insere-se na métrica clássica, com quadras em estilo ambrosiano, e seus versos são constituídos em dímetros jâmbicos; ou seja, versos com duas medidas ou quatro pés, com uma sílaba breve (˘) e outra longa (¯).

I	Creator alme siderum	Ó santo Criador dos astros,
	Æterna lux credentium	Luz eterna dos crentes,
	Jesu Redemptor omnium	Ó Jesus, Redentor de todos,
	Intende votis supplicum	Atende aos pedidos dos suplicantes.

V	Te deprecamur ultimæ	Suplicamos-te que
	Magnum diei Judicem	No Grande Juízo do último dia
	Armis supernæ gratiæ	Defendas-nos dos inimigos,
	Defende nos ab hostibus	Com as armas da graça celestial
VI	Virtus honor laus gloria	Amor, honra, louvor e glória
	Deo Patri cum Filio	A Deus Pai, com o Filho,
	Sancto simul Paraclito	Juntamente com o Santo Paráclito,
	In sæculorum sæcula	Por todos os séculos dos séculos.
	Amen	Amém.

Tradução: Abgar Campos Tirado

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
Cre a tor al me si de rum

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
Æ ter na lux cre den ti um

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
Je su Re dem ptor o mni um

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
In ten de vo tis su ppli cum

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
Te de pre ca mur ul ti mæ

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘
Ma gnum di ei Ju di cem

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
Ar mis su per næ gra ti æ

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
De fen de nos ab hos ti bus

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
Vir tus ho nor laus glo ria

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
De o Pa tri cum Fi lio

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
San cto si mul Pa ra clito

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
In sæ culo rum sæ cula

3.4.3 Edição do Solo ao Pregador *O Gloriosa Virginum*

3.4.3.1 Aspectos gerais

O Solo ao Pregador *O Gloriosa Virginum*, de autoria do Padre José Maria Xavier, foi destinado à missa solene da Festa de Nossa Senhora das Mercês, comemorada no dia 24 de setembro. A data da composição, conforme indicada na partitura autógrafa, é 18 de setembro de 1874. Contava José Maria Xavier com 55 anos de idade. No Arquivo Eclesiástico da Diocese de São João del-Rei, o Livro de Termos e Deliberações da Venerável Irmandade do Santíssimo Sacramento (1873/1947) registra que, naquele ano, além das obrigações normais do sacerdócio, o padre-mestre atuava, também, como escrivão da mencionada Irmandade, cargo que manteve até outubro de 1875.

Conforme o *Liber Usualis* (1954, p. 1314), o hino *O Gloriosa Virginum* integra as Laudes para as Festas de Nossa Senhora. O texto original, com quatro estrofes, é atribuído a Venantius Fortunatus[49] († 609), que, sendo bispo, foi também poeta e compositor (SCHLESINGER, 1995, p. 2615).

Quadro 8: Festas e Solenidades em que o hino "O Gloriosa Virginum" é rezado ou cantado.

N.º	SOLENIDADE / FESTA	CLASSIFICAÇÃO	FUNÇÃO	DATA
1	Officium parvum Beatæ Mariæ Virginis	Incrementum ad libitum post Officium Commune	Laudes	Ad sabbata
2	Commune Festorum Beatæ Mariæ Virginis	Duplex II classis	Laudes	Ad Festa Propria
3	In Purificatione Beatæ Mariæ Virginis	Duplex II classis	Laudes	2 Februarii
4	In Annuntiatione Beatæ Mariæ Virginis	Duplex I classis	Laudes	25 Martii
5	In Visitatione Beatæ Mariæ Virginis	Duplex II classis	Laudes	2 Julii

[49] Informação disponível no site:<http://romaaeterna.jp/liber1/lu1314.html> Acesso em: 14 setembro 2011.

6	In Commemoratione Beatæ Mariæ Virginis de Monte Carmelo	Duplex majus	Laudes	16 Julii
7	In Assumptione Beatæ Mariæ Virginis	Duplex I classis cum Octava communi	Laudes	15 Augusti
8	In Nativitate Beatæ Mariæ Virginis	Duplex II classis cum Octava simplici	Laudes	8 Septembris
9	In Conceptione immaculata Beatæ Mariæ Virginis	Duplex I classis cum Octava communi	Laudes	8 Decembris

A devoção à Nossa Senhora das Mercês chegou ao Brasil em meados do século XVIII, e, segundo Lima Júnior (1956, p.79), provavelmente disseminada pelos frades da Congregação da Santíssima Trindade e Redenção dos Cativos, oriundos de Portugal. Entretanto, foi na Capitania de Minas Gerais que mais floresceram as irmandades mercedárias, agregando, principalmente, pardos e mulatos, e assumindo, além da devoção, um caráter de assistência e proteção sob a égide de Nossa Senhora das Mercês, Redentora dos Cativos. Essas associações, além do sufrágio e sepultamento dos associados, promoviam também a alforria de negros necessitados. Boschi (1986, p. 187) menciona a existência de 20 irmandades mineiras com orago a Nossa Senhora das Mercês durante o período colonial, e que o termo de Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos de São João del-Rei data de 1751 (p. 223). Encontra-se, porém, no Arquivo do IPHAN da mesma cidade, um Testamento e Inventário de Maria Viegas, negra forra e enriquecida, datado de 1731, cujo inventariante foi Antônio Martins Meira. Na terceira folha desse inventário, reza o seguinte:

> Declaro que sou irmã da Irmandade de N. Senhora do Rosário e de **Nossa Senhora das Mercês**, e quero que os irmãos dela acompanhem meu corpo à sepultura por cujo trabalho deixo a cada um deles dez oitavas de ouro e se lhe pagará mais alguma coisa que lhe devês, dê a mais,como também me acompanharão a meu corpo a Irmandade Matriz oito oitavas de ouro e também me acompanharão a meu corpo a Irmandade de N. Senhora da Boa Morte e a Irmandade das Almas se lhe dará a esmola costumada (grifo nosso)

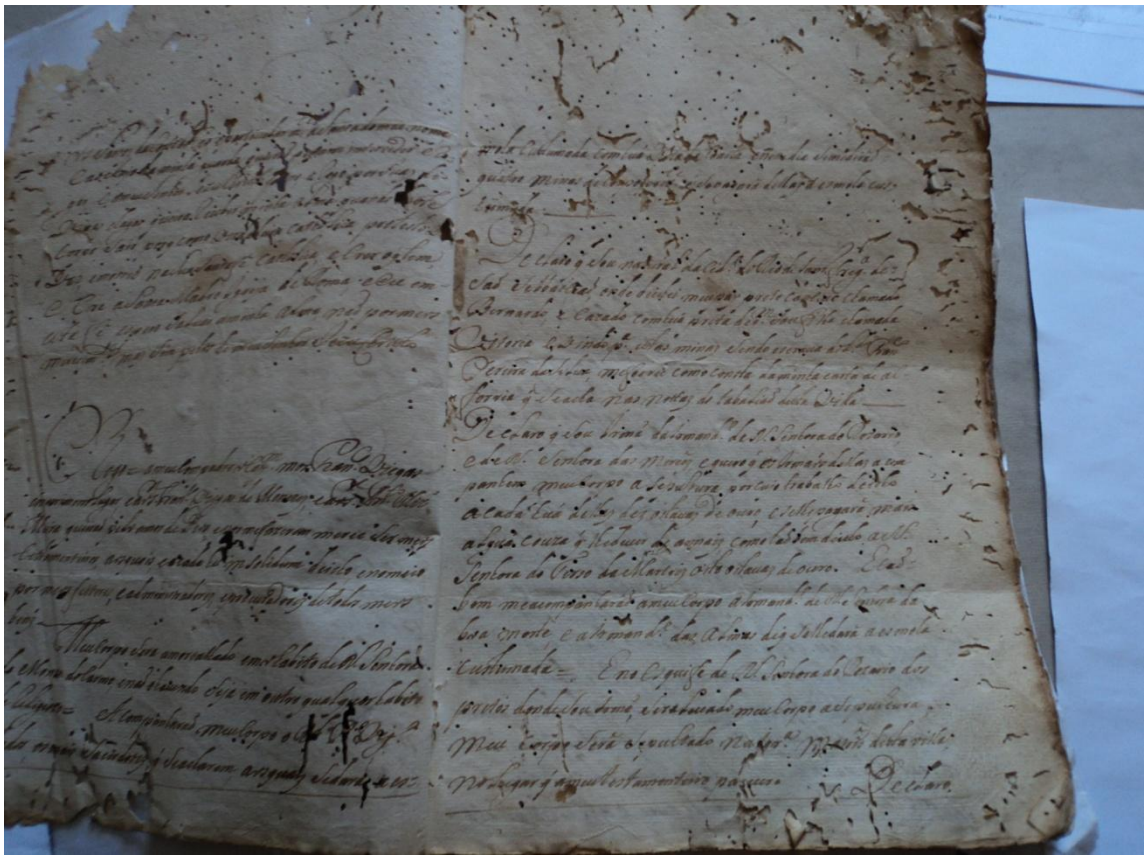


Figura 11: Manuscrito do Testamento e Inventário de Maria Viegas (1721).

Esse documento ratifica que a associação já estava atuante na Vila de São João del-Rei em 1731. Boschi (1986, p. 26) explica que era frequente haver uma defasagem de tempo entre a criação de uma irmandade e a aprovação do seu Compromisso pelo Bispo. Segundo ele, “a data da elaboração do Compromisso é aquela na qual a irmandade pleiteia *status* jurídico, pretende ter sua existência confirmada *de jure*, pois na realidade já existia” (*ibidem*). Uma Bula emitida pelo Padre Geral da Ordem Mercedária, Frei Alopfridus Scotti, que se encontra na Igreja de Nossa Senhora das Mercês, em São João del-Rei, menciona que a irmandade foi elevada a Confraria em 15 de janeiro de 1885, o que lhe dava o privilégio do uso do hábito.

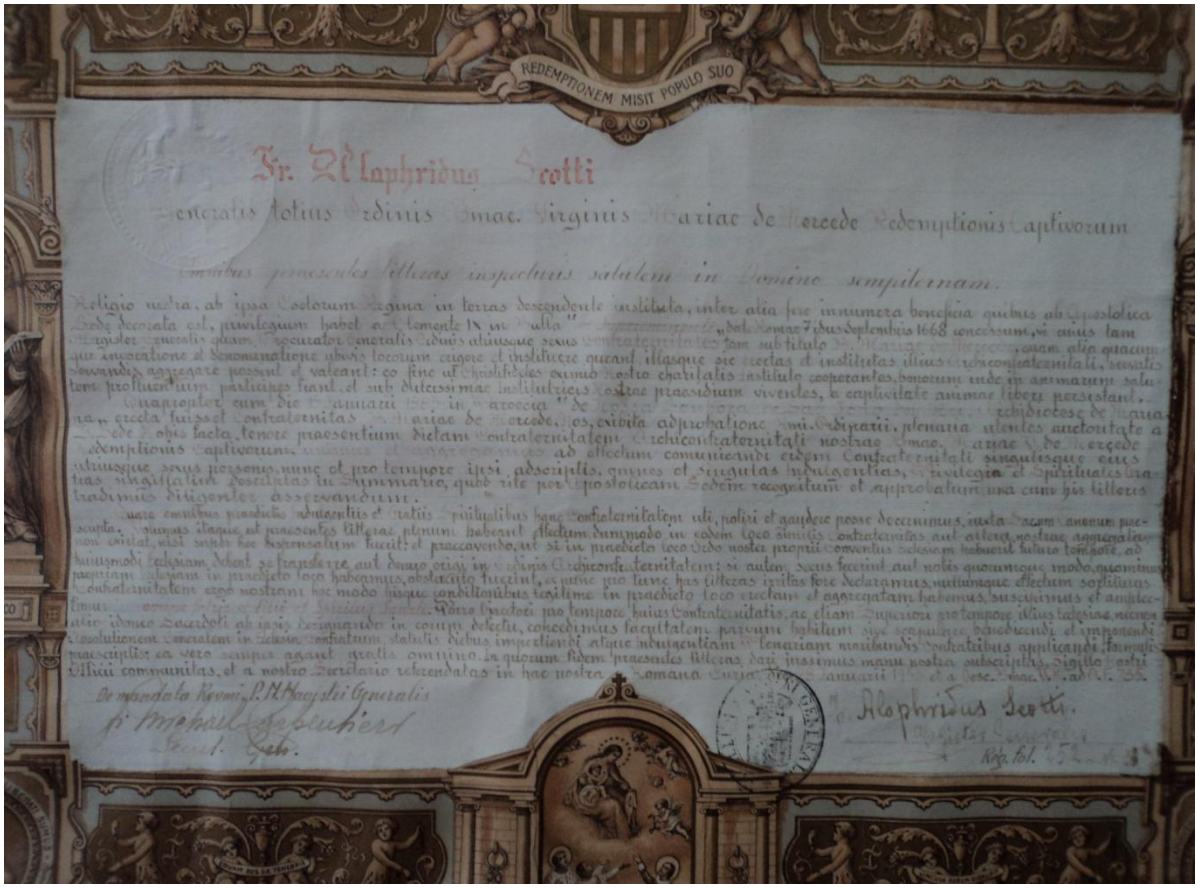


Figura 12: Bula Papal que eleva a Irmandade de Nossa Senhora das Mercês de São João Del-Rei à categoria de Confraria (1889)

A festividade em honra a Nossa Senhora das Mercês é classificada como Festa Devocional; ou seja, não obrigatória. Liturgicamente, para as festas devocionais são prescritas apenas as Vésperas. Quando houver necessidade de um Ofício mais solene, por exemplo, em localidades que cultivam essa devoção, usa-se o *Commune Festorum Beatæ Mariæ Virginis* (indicado com o número 2 no Quadro 3).

3.4.3.2 Recenseamento das fontes

A principal fonte utilizada para esta edição é um manuscrito autógrafo em forma de partitura, com instrumentos e voz dispostos na seguinte ordem: voz, violino 1º, violino 2º, viola, baixo, flauta, clarineta, piston e trompas, apresentando

dois sistemas por página. O papel, no formato horizontal, com dimensões 36,0 x 27,0 cm, possui 20 pentagramas estreitos e escritos com tinta cor sépia (marrom escuro), nos quais se notam os borrões deixados pelo compositor. O autor grafou no alto da primeira página: *Do P.^e^ J. M. X.^er^ /Solo de Suprano ao Pregador. Hymno de Nossa Senhora (O' Gloriosa Virginum.) /Accompanhado de pequena Orquestra/S. João del-Rey 18 de Setembro de 1874.* O manuscrito apresenta, também no alto, do lado esquerdo, uma chancela que revela a procedência: *Filippone & C./ Rio de Janeiro/ 101 Rua do Ouvidor.* No acervo digital da Biblioteca Nacional, o *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Côrte e da Capital da Província do Rio de Janeiro* do ano de 1874 apresenta a propaganda comercial dessa Casa de Música (LAEMMERT, 1874, p. 750). A abertura dos portos brasileiros, por ocasião da vinda da Família Real, intensificou o comércio e atraiu para a Rua do Ouvidor uma grande quantidade de comerciantes de todos os gêneros (BRASIL, 2000, p.43), inclusive, especializados na venda de instrumentos musicais e papéis para música. Algumas lojas, além disso, ainda ofereciam o serviço profissional de copistas de partituras.

Uma característica dos manuscritos em partitura do Padre José Maria Xavier é o emprego de papel com pentagramas estreitos e a utilização na escrita de penas de aço com ponta fina, fazendo a notação musical com ponto bem miúdo. O manuscrito do *O Gloriosa Virginum* pertence ao acervo da Orquestra Lira Sanjoanense, de São João del-Rei. Além do desgaste natural do papel, causando o amarelecimento das folhas, apresenta também alguns danos devido à umidade e infestação por térmitas. Foi recuperado por Pedro Paulo Viegas e apresenta sinais de paginação a lápis introduzidos durante a restauração. Está registrado no catálogo *O Ciclo do Ouro*, organizado por Elmer Correa Barbosa

(1978, p. 432) e microfilmado no arquivo da PUCRJ sob o número 15 (0573-0596). Os danos físicos do manuscrito autógrafo, que tornaram ilegíveis algumas seções da obra, foram solucionados a partir do cotejamento com uma cópia, atribuída a Antônio Gonçalves de Lima (fl. segunda metade do século XIX).

Antônio Gonçalves de Lima tocava vários instrumentos e foi um excepcional tenor. José Maria Xavier teria dedicado a ele várias obras, inclusive o Solo ao Pregador *Assumpta est* e o Hino *Applaudatur* para a Festa da Assunção de Nossa Senhora. Conta-se que, ao ser escolhido para combater na Guerra do Paraguai (1864-1870), caiu em grande depressão. Seus amigos da Orquestra Lira Sanjoanense, consternados com seu estado, conseguiram recursos necessários para pagar um substituto para ir à guerra no seu lugar. Sabe-se, além disso, que trabalhou em Carmo da Cachoeira (MG), sendo mentor musical dessa localidade, onde também lecionou[50].

O conjunto com os manuscritos de Antônio Gonçalves de Lima, bem mais conservado, inclui uma partitura e seis partes: flauta, piston em Si bemol, clarineta em Dó, clarineta em Si bemol, dois saxhorns[51] em Dó e baixo. A partitura em formato horizontal, com dimensões de 22,0 x 30,0 cm, com 12 pentagramas estreitos, apresenta um formato incomum. O copista utiliza as quatro primeiras pautas de cada página para anotar a voz de soprano e, nas oito pautas abaixo, desmembrado da linha vocal, dispõe os instrumentos na mesma ordem do manuscrito autógrafo. Mas a escrita da voz e a dos instrumentos caminham independentes, configurando duas partituras no mesmo papel: uma vocal e outra

[50] Informações fornecidas por Aluízio Viegas, por meio de entrevista em setembro de 2011.
[51] Segundo Borba (1963, p.508), o termo *saxhorn* é constituído pela junção do apelido francês *Sax* e do substantivo alemão *Horn* (trompa) para designar a mais completa família de instrumentos de bocal criada por Adolphe Sax (1814-1894). Segundo Aluízio Viegas, já citado, o *saxhorn* em dó, conhecido como bombardino, foi muito usado nas orquestras mineiras durante o século XIX, em substituição às trompas, naquelas localidades que possuíam também bandas de música.

instrumental. Essa fonte de tradição integra, igualmente, o acervo da Orquestra Lira Sanjoanense, não constando, porém, a data da cópia. Encontram-se ainda nesse conjunto duas partes de violino: I e II, e uma parte vocal de copista não identificado.

3.4.3.3 Comentário sobre a obra

Em setembro de 1864, José Maria Xavier já havia composto um *O Gloriosa Virginum* para solo de baixo, flauta *obbligato* e pequena orquestra, destinado ao exercício paralitúrgico da Novena de Nossa Senhora das Mercês, tomando a liberdade de utilizar apenas a primeira e a quarta estrofes. Na composição de 1874, o padre-mestre empregou o mesmo hino, porém como Solo ao Pregador para a missa solene da festa mercedária, utilizando o texto no formato original, com as quatro estrofes.

Esse Solo ao Pregador foi escrito na tonalidade de Dó maior e possui dois movimentos: *Andante* e *Allegro*, em compassos simples de quatro e três tempos, respectivamente. O soprano solista é acompanhado por uma orquestra com flauta, clarineta, trompete, duas trompas, dois violinos, viola e baixo. O tratamento musical dispensado demonstra que José Maria Xavier foi um compositor extremamente prático. Primeiramente, o espaço físico da tribuna da cantoria da Igreja das Mercês de São João del-Rei, para onde a peça foi composta, é bastante exíguo, o que explica a *pequena orquestra* indicada na partitura. Por outro lado, o compositor, tendo sido tiple (menino cantor) na infância, continuou a militar no meio musical como instrumentista e compositor. Com essa experiência, talvez, tenha adquirido o conhecimento do potencial de cada músico, fosse cantor ou instrumentista, com os quais lidava. A tessitura vocal do soprano não é extensa, indo do dó3 ao fá4, provavelmente escrita para um menino cantor. A

linha vocal, sem virtuosismos, apresenta uma sequência de trinados e escalas descendentes no *"Mais vivo"* que encerra a obra.

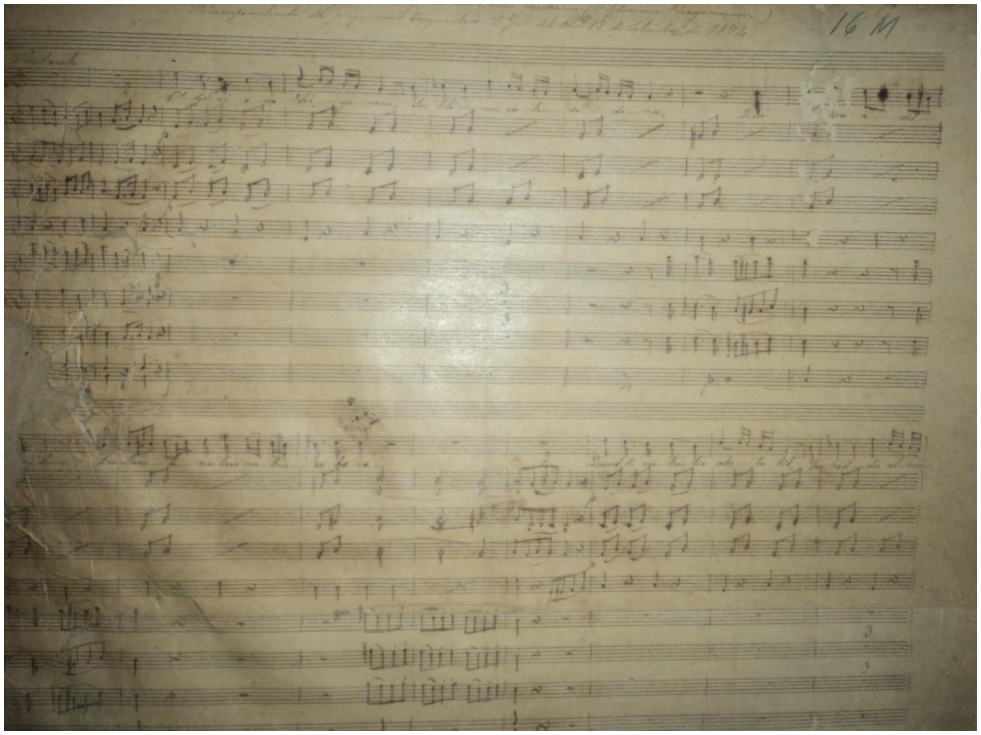


Figura 13: Página inicial da partitura autógrafa do Solo ao Pregador *O Gloriosa Virginum*

3.4.3.4 Aparato crítico

Nº	Localização	Parte	Fonte	Localização na Fonte
1	c.1-2	Fl, Cl, Tpa 1 e 2, Tpt, Vln1, Vln 2, Vla, Bx	F1	ausência de dinâmica
2	c.1, t.1-2	Tpa 1 e 2I	F1	corroído (umidade)
3	c.1	Tpt	F1	armadura de clave corroída (umidade)
4	c.2, n.3	Cl	F1	danificada por infestação de térmitas (traças)
5	c.2, t.2	Bx	F1	danificado por térmitas
6	c.3	Vln 1, Vla	F1	anotado *p*
7	c.7	Bx	F1	anotado *p*
8	c. 8, t.1-2	Ss	F1	danificado por térmitas)
9	c. 8, n.1	Bx	F1	danificada por térmitas)
10	c.8, n.2	Vln 1	F1	danificada por térmitas
11	c.9, t. 1-3	Ss	F1	corroído (umidade); inclusive, o texto.
12	c.9, n.1	Vln 1	F1	corroída (umidade)
13	c.9, n.3	Tpt	F1	danificada por térmitas
14	c.10, t.1	Ss	F1	*tan* no texto literário

15	c.11-13	Fl	F1	indicação de 8ª acima
16	c.13, n.2, 3 e 4	Vln 1, Vla	F1	ligadura
17	c.13, n.2, 3, 4, e 5	Vln 2	F1	ligadura
18	c.14	Vln 1, Vla	F1	anotado *p*
19	c.14, t.2	Ss	F1	*E* no texto literário
20	c.17 até 19	Fl	F1	indicação de 8ª acima
21	c.21, n.8	Fl	F1	lá bemol
22	c.21, n.8	Cl	F1	sem bequadro
23	c.23, n.1	Bx	F1	ilegível (borrão)
24	c.24, t.3	Ss	F1	fermata
25	c.24, t.4	Vln 1, Vln 2 Vla, Bx, Fl, Cl	F1	fermata
26	c.24, t.4	Tpt, Tpa 1 e 2	F1	corroído (umidade)
27	c.26	Vln1, Vla	F1	*pp*
28	c.26-28	Vln 1, Vln 2	F1	
29	c.26-28	Vla	F1	
30	c.28, n.1-2	Tpt	F1	ilegíveis (borrão)
31	c.33, n.5	Ss	F1	corroído(umidade); inclusive, o texto
32	c.34, t.1-2	Bx	F1	corroídos (umidade)
33	c.34,	Cl, Tpa 1 e 2, Tpt	F1	corroído (umidade)
34	c.43	Vln 1, Vla, Fl, Tpt	F1	*f*
35	c.44	Ss, Vln 1, Vln 2, Vla	F1	corroído (umidade)
36	c.44, t.1-2	Bx	F1	corroído (umidade)
37	c.44, t. 1	Fl	F1	corroído (umidade)
38	c.46, n.1	Fl	F1	danificada por térmitas
39	c.63, t.3	Bx	F1	corroído (umidade)
40	c.63, t. 1-2	Cl	F1	corroído (umidade)
41	c.63	Tpt, Tpa 1 e 2	F1	corroído (umidade)
42	c.70	Vln1 , Vla	F1	*f*
43	c.72, t.3	Ss	F1	corroído(umidade); inclusive, o texto
44	c.72, t.2	Vln 1	F1	corroído (umidade)
45	c.72,	Vla	F1	corroído (umidade)
46	c. 73, t.2	Bx	F1	corroído (umidade)
47	c.73	Fl, Cl, Tpt, Tpa 1 e 2	F1	corroído (umidade)
48	c.81, t.1	Ss	F1	corroído (umidade)
49	c.81	Vln 1 e 2, Vla, Bx, Fl	F1	corroído (umidade)
50	c.83	Ss, Vln 1, Vla, Cl, Tpt	F1	*f*
51	c.83	Fl	F1	indicação de 8ª acima
52	c.93, n.1 e 3	Vln 2	F1	borradas
53	c.98, n.4	Bx	F1	danificada (umidade)
54	c.98	Fl, Cl, Tpt, Tpa 1 e 2	F1	corroído (umidade)
55	c.102	Fl, Cl, Tpt, Tpa 1 e 2	F1	*f*
56	c.102	Fl	F1	indicação de 8ª acima
57	c.104, n.5	Vln 1	F1	ilegível (borrão)
58	c.105	Vln 1	F1	ilegível (borrão)

59	c.106	Vln 1, Vln 2, Vla, Fl, Tpt	F1	*p*
60	c. 107, t. 2-3	Vla	F1	corroído (umidade)
61	c.107	Bx	F1	corroído (umidade)
62	c. 108, t.2	Bx	F1	corroído (umidade)
63	c.108	Fl, Cl, Tpt, Tpa 1 e 2	F1	corroído (umidade)
64	c.109, t.3	Ss	F1	*f*
65	c.109, t.3	Tpt	F1	*Loco*
66	c.110	Vln 1 e Vla	F1	*f*
67	c.112	Ss, Vln 1, Vla,	F1	*p*
68	c.114, t.3	Ss	F1	*f*
69	c. 114-116	Vln 2	F1	notas borradas
70	c.115	Vln1, Vla	F1	*f*
71	c. 118, t. 1	Ss	F1	corroído(umidade); inclusive, o texto.
72	c. 118, t. 1-2	Vln 1 e 2	F1	corroído (umidade)
73	c. 118, t. 2-3	Vla	F1	corroído (umidade)
74	c.119-120	Ss	F1	*ad libitum*
75	c. 120	Vln 1	F1	borrão

3.4.3.5 O texto literário

O texto do hino *O Gloriosa Virginum*, mais precisamente as três primeiras estrofes, é atribuído a Venantius Fortunatus († 609), já citado anteriormente. A quarta estrofe *Jesu tibi sit gloria*, segundo Coelho (1950, p. 391), é acrescentada na doxologia nas Festas e Oitavas de Nossa Senhora. Para os latinistas Abgar Campos Tirado e Antônio Gaio Sobrinho[52], esse pode ser considerado um dos hinos mais antigos da Igreja Católica construído no Sistema Greco-Latino.

A escansão do poema indica, conforme a métrica greco-latina, que se trata do ritmo quaternário jâmbico, isto é, com uma sílaba breve (˘) e outra longa (¯).

O Gloriosa Virginum	Ó (mais) gloriosa das Virgens,
Sublimis inter sidera	Sublime entre as estrelas;

[52] Informação fornecida por Abgar Campos Tirado e Gaio Sobrinho, por meio de entrevista, no dia 13 de julho de 2012.

Qui te creavit parvulum	O menino que te criou
Lactente nutris ubere	Tu nutres com seios fartos
Quod Heva tristis abstulit	O que a infeliz Eva tirou
Tu reddis almo germine	Tu devolves pelo Filho criador;
Intrent ut astra flebiles	Para que os sofredores entrem na morada divina
Cœli recludis cardines	Tu abres os portões do céu.
Tu Regis alti janua	Tu, porta do grande Rei
Et aula lucis fulgida	E brilhante sala de luz;
Vitam datam per Virginem	A vida doada pela Virgem,
Gentes redemptæ plaudite	Ó gente redimida, aplaudi.
Jesu tibi sit gloria	A ti, Jesus, que nasceste da Virgem,
Qui natus es de Virgine	Seja dada a glória
Cum Patre et almo Spiritu	Com o Pai e o Espírito Santo
In Sempiterna sæcula	Por todos os séculos.
Amen	Amém

Tradução: Abgar Campos Tirado e Antônio Gaio Sobrinho

I

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
O Glo ri osa Virgi num

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
Su bli mis in ter si de ra

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
Qui te cre a vit par vu lum

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
Lac ten te nu tris u be re

II

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
Quod He va tris tis abs tu lit

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
Tu red dis al mo ger mi ne

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
In trent ut as tra flebi les

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
Cœ li re clu dis cardi nes

III

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
Tu Re gis al ti já nu a

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
Et au la lu cis ful gi da

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
Vi tam da tam per Vi rgi nem

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
Gen tes re dem ptæ plau dite

IV

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
Je su ti bi sit glo ri a

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
Qui na tus es de Vir gi ne

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
Cum Pa tre et al mo Spi ri tu

˘ - / ˘ - / ˘ - / ˘ -
In Sem pi ter na sæ cu la

3.4.4 Edição do Solo ao Pregador *Veni Creator Spiritus*

3.4.4.1 Aspectos gerais

Dentre as quatro obras editadas nesta pesquisa, o Solo ao Pregador *Veni Creator Spiritus*, ora apresentado, é o único que não apresenta partitura. Ponderando que o Padre José Maria Xavier escreveu as partituras das três outras obras aqui editadas, as duas da década de 1840 e a de 1874, respectivamente, é difícil supor que ele não tenha feito a desse *Veni Creator*. Pode ser que, por algum motivo, a partitura tenha desaparecido ou extraviado. Existe, entretanto, uma parte autógrafa de trompas e cinco fontes de tradição em partes cavadas. No Arquivo Musical da Orquestra Lira Sanjoanense, encontra-se, além da parte autógrafa de trompas, outras quatro fontes de tradição: cópia de Hermenegildo José de Sousa Trindade (voz, flauta, clarineta, 1ª trompa, 1º violino, 2º violino e baixo), de Antônio Gonçalves de Lima (voz, flauta, clarineta, 1ª e 2ª trompas, 1º e 2º trombones, 1º violino, 2º violino e baixo), anônima (flauta e clarineta na mesma parte, 1º violino e 2º violino) e de Luiz Baptista Lopes (voz incompleta). No Arquivo Musical da Orquestra Ribeiro Bastos, encontra-se uma cópia feita por

Martiniano Ribeiro Bastos[53] (flauta, clarineta, 1ª e 2ª trompas, 1º violino, 2º violino, viola incompleta e baixo). Os copistas desse Solo ao Pregador foram todos músicos atuantes da Orquestra Lira Sanjoanense, com exceção de Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912). Hermenegildo José de Sousa Trindade (1806-1887), que cantou como "baixa", foi diretor da entidade por duas vezes, tendo falecido no mesmo ano do compositor; Luís Baptista Lopes (1854-1907), que, além de maestro de 1882 a 1907, também foi pintor e escultor; e Antônio Gonçalves de Lima (fl. século XIX), que cantou como tenor. Sendo que, esse último foi, também, copista do Solo ao Pregador *O Gloriosa Virginum* (1874), aqui editado. Todos, igualmente, foram contemporâneos do Padre José Maria Xavier.

A análise das fontes aponta alguns problemas:

- Quanto à data da composição: a única parte autógrafa, a de trompas, não registra a data da composição. Quanto às cópias, apenas a de Antônio Gonçalves de Lima menciona no final da parte vocal "Cachoeira do Carmo, 14 de Setembro de 1886".
- Quanto à parte de viola: a única fonte que possui parte de viola é a de Martiniano Ribeiro Bastos, mesmo assim incompleta. No entanto, as cópias de Hermenegildo José de Sousa Trindade. Antônio Gonçalves de Lima e a anônima mencionam que falta a parte de viola.
- Quanto à parte de trompas: o autor escreveu a parte das trompas; todavia, as cópias de Hermenegildo José de Sousa Trindade,

[53] O Catálogo O Ciclo do Ouro/ O tempo e a Música do Barroco Católico situa a cópia de Martiniano no ano de 1893, porém as partes originais encontradas no arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos não estão datadas.

Antônio Gonçalves de Lima e a anônima mencionam que falta a parte de 2ª trompa.

Daí, então, emergem as seguintes perguntas:

1) Qual a data aproximada da composição?

2) Deve-se incluir ou não a parte de viola nesta edição?

3) Por que a anotação dos copistas sobre a falta da parte de 2ª trompa se existe uma parte autógrafa das duas trompas?

Quanto à data da composição, três motivos levam a acreditar que esse *Veni Creator Spiritus* tenha sido composto na última década de vida do compositor. Primeiramente, dos quatro Solos ao Pregador aqui editados, o *Creator alme Siderum* (1840) e o *Jam nunc paterna claritas* (c.1841) são arranjos de óperas de Rossini, correspondendo, como já foi mencionado, à primeira fase de composições do Padre José Maria Xavier. Em que pese a originalidade, os outros dois, o *O Gloriosa Virginum* (1874) e o *Veni Creator Spiritus*, têm a primazia. No *O Gloriosa Virginum*, o autor demonstra a sua habilidade e tato ao criar uma linha vocal adequada à voz de tiple (menino cantor) e preocupação em expor o texto literário de maneira clara e direta, sem exagero de coloraturas e ornamentos. Já o *Veni Creator Spiritus* afigura-se com maior complexidade, na escrita musical e no *bel canto* ornamentado e ligeiro, ainda no estilo rossiniano, mas com originalidade xavieriana, tratando-se de uma obra da fase de maturidade do compositor. Por outro lado, nota-se, na cópia dessa obra feita por Antônio Gonçalves de Lima (1886), o emprego do sistema de *clave moderna* (clave de sol) para a voz solista ao invés da *clave baixa* (clave de dó na terceira linha) utilizada na cópia feita pelo mesmo do *O Gloriosa Virginum* de 1874. A cópia da

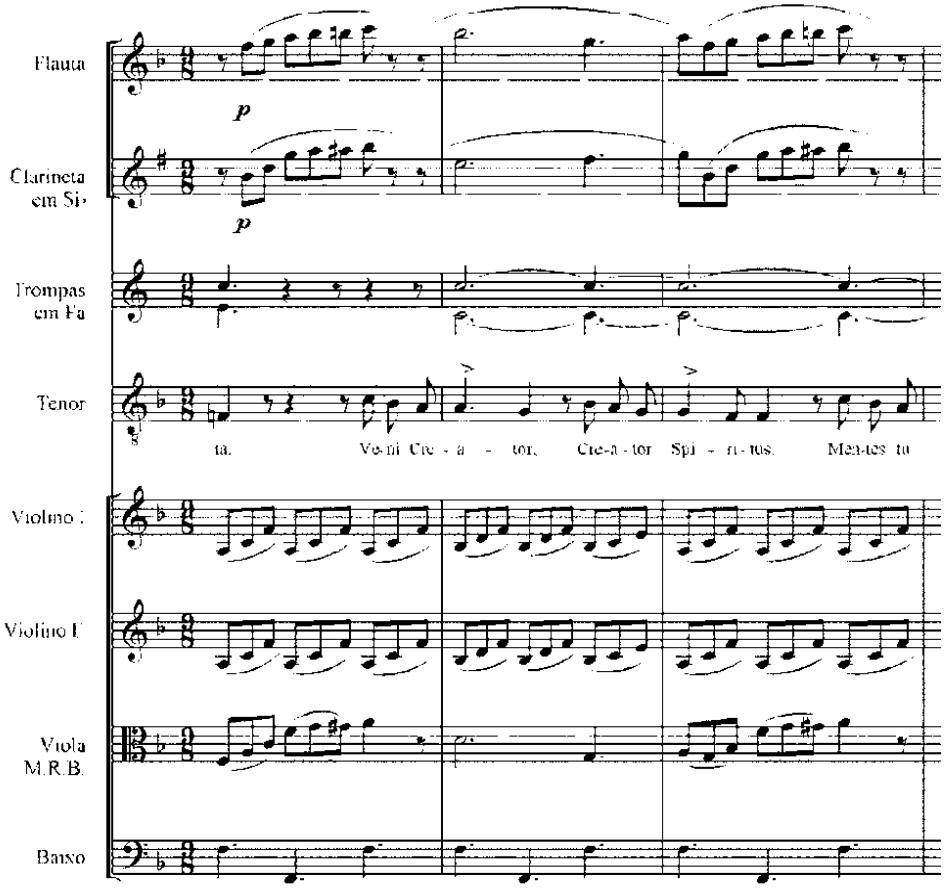
parte vocal feita por Hermenegildo José de Sousa Trindade também emprega o sistema moderno. Castagna (2002, p.27) explica que, nos manuscritos musicais brasileiros dos séculos XVIII e XIX, ocorre o uso de três sistemas de claves[54]: *claves altas*, *claves baixas* e *claves modernas*. Segundo ele, as *claves modernas* surgiram em meados do século XIX, com a finalidade de simplificar a leitura musical (*ibidem*). E, por fim, o papel utilizado por Antônio Gonçalves de Lima para a cópia desse *Veni Creator Spiritus* traz a chancela "J. Bevilacqua/ Rio de Janeiro/ Rua do Ourives 43". O italiano Isidoro Bevilacqua[55] iniciou as suas publicações de partituras e venda de papéis pentagramados na Rua do Ourives nº 43 apenas a partir de 1875, conforme informa o Dicionário de Música Brasileira (MARCONDES, 1998, p. 373): Portanto, as considerações sobre a complexidade de escrita musical do *Veni Creator Spiritus*, o uso do sistema de *claves modernas* e a chancela do papel utilizado por Antônio Gonçalves corroboram a hipótese de que essa obra tenha sido composta na última década de vida do compositor, que faleceu em 1887.

As partes de viola e trompas, por sua vez, evidenciam uma questão editorial. Nas cópias de Hermenegildo José de Sousa Trindade e Antônio Gonçalves de Lima, está anotada a falta da parte de viola e 2ª trompa. Estariam desaparecidas? No caso das trompas, qual o motivo dessa anotação se existe uma parte autógrafa com as duas trompas? Quanto à parte viola, é difícil supor que o Padre José Maria Xavier não a tenha escrito, considerando que os Solos ao

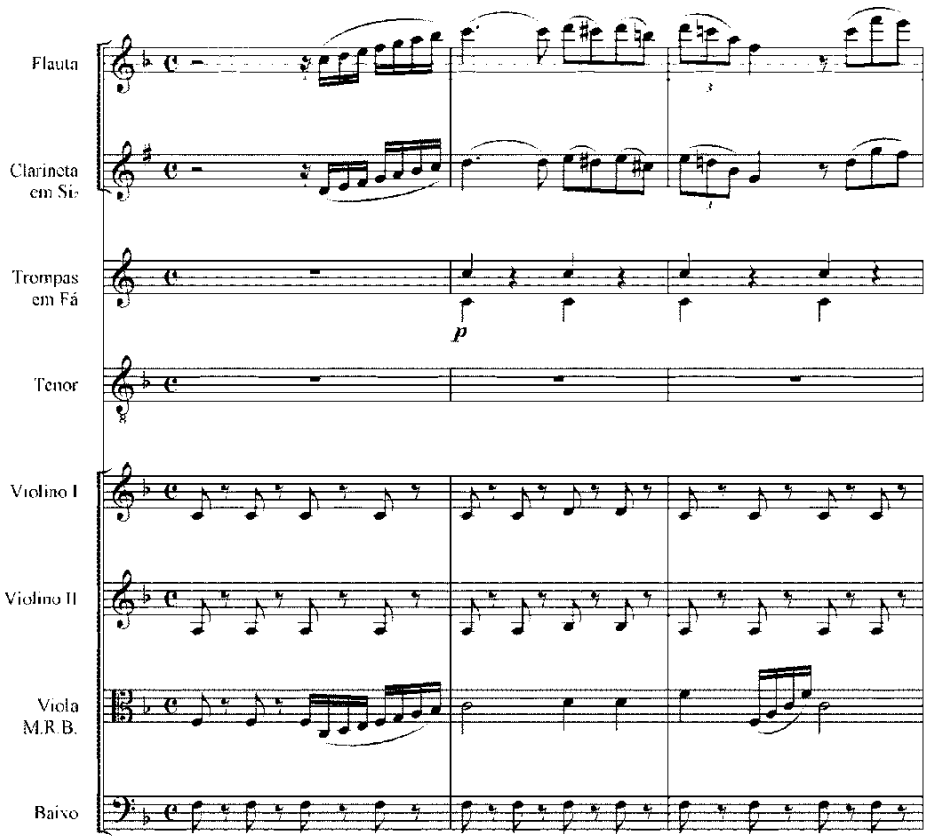
[54] No sistema de *claves altas*, os naipes de Soprano, Alto, Tenor e Baixo usam, respectivamente, as claves de Sol e Dó na segunda linha, Dó na terceira linha e Dó na quarta linha; no de *claves baixas*, utilizam-se as claves de Dó na primeira linha, Dó na terceira linha e Dó e Fá na quarta linha; já no sistema de *claves modernas*, são usadas as claves de Fá na quarta linha para o Baixo e a clave de Sol para as demais vozes (CASTAGNA, 2002, p. 27).

[55] Isidoro Bevilacqua abriu, em 1846, o "Armazém de Pianos e Músicas", que funcionou até 1857, quando entrou em sociedade com seu antigo empregado Narciso José Pinto Braga. A Sociedade Bevilacqua e Narciso, posteriormente Bevilacqua & Cia, foi uma das várias editoras de música que se estabeleceram na Corte a partir da segunda metade do século XIX (MARCONDES, 1988, p. 373).

Pregador compostos por ele anteriormente possuem tal parte. Na ausência da partitura autógrafa, essa possibilidade precisa ser considerada. A autenticidade da cópia parte de viola existente no arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos, de autoria de Martiniano Ribeiro Bastos, é duvidosa. Não era hábito do compositor escrever a parte de viola acompanhando as flautas e clarinetas (Exemplo Musical 4) e nem compor uma parte de viola melódica, a não ser que seja ”viola obligatto” (Exemplo Musical 5).



Exemplo Musical 4: parte de viola da cópia de M.R.B. nos compassos 10, 11 e 12



Exemplo Musical 5: parte de viola da cópia de M.R.B. nos compassos 32, 33 e 34

Nesta edição, então, optou-se por não incluir a parte de viola, levando em consideração as anotações dos copistas sobre a falta da mesma, e pelo fato da ausência do documento autógrafo, que poderia dirimir a dúvida. Verificou-se, inclusive, que a ausência da viola não deixa lacunas na harmonia da obra. É possível que o Padre José Maria Xavier não tenha escrito essa parte, talvez pelo motivo de não contar com um violista atuante na corporação naquela época. Aluízio Viegas[56] comenta que era costume do compositor compor para o contingente de músicos de que dispunha no momento. Agora, quanto à anotação dos copistas Hermenegildo José de Sousa Trindade e Antônio Gonçalves de Lima sobre a falta da parte de 2ª trompa, mesmo tendo uma parte autógrafa com as duas trompas, existe a possibilidade de o compositor tê-la escrito posteriormente.

[56] Informação fornecida por Aluízio Viegas por meio de entrevista, em 20 de janeiro de 2013.

Antônio Gonçalves de Lima cuidadosamente anotou na sua cópia da parte de trompas que “as notas de cima estão certas, as de baixo pode have alguma dúvida em algumas”. Em outras palavras, tanto ele quanto Martiniano Ribeiro Bastos reescreveram a parte para a 2ª trompa, já que as partes presumidamente copiadas por eles não coincidem com a única parte autógrafa, a de trompa . Sem dúvida, portanto, utilizou-se para essa edição a parte autógrafa de trompas.

3.4.4.2 Recenseamento das fontes

Pelo fato de esse Solo ao Pregador apresentar um número maior de fontes em relação aos outros três aqui editados, estas serão apresentadas, em seguida, de maneira pormenorizada, conforme o modelo proposto por Castagna (2008c, p. 5) para os três volumes do *Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro*. Segundo ele:

> Cada fonte é descrita a partir dos seguintes elementos; **(a)** código de fonte; **(b)** código do acervo; **(c)** código da fonte no acervo; **(d)** código do conjunto; **(e)** transcrição diplomática das informações ao início da fonte (função cerimonial, instrumentação, autoria, propriedade, cópia, data, local), em itálico e entre aspas; **(f)** nome atualizado do copista, com **(g)** datas de nascimento e morte ou de florescimento, quando conhecidas; **(h)** local de cópia; **(i)** data de copia (dia/mês/ano); **(j)** transcrição diplomática da indicação de autoria na fonte quando não explicitada em (d), em itálico e entre aspas; **(l)** número e **(m)** código da parte ou partes vocais e/ou instrumentais; **(n)** dimensões em centímetros (largura x altura); **(o)** código e fotogramas de microfilme ou *site* onde está reproduzida a fonte, quando houver; **(p)** código do catálogo onde está mencionada a fonte, quando existir (Castagna, 2008, p.51).

Então, as fontes que transmitem o Solo ao Pregador *Veni Creator Spiritus* são as seguintes:

F1 – OLS, sem código, C-Un. *“Solo ao Espírito Santo/Trompas”*. Parte autógrafa de José Maria Xavier (1819-1887), São João del-Rei, [década de 1870]. 1 parte: parte de Trompas. Dimensões: 30,5 x 23,3 cm.

F2 – OLS, sem código, C-Un. "*Veni Creator Spiritus — Hymno ao Divino/ Espírito Santo/ Aria ao Pregador/ Com VV Violla, Clarinetas/ Trompas e Baxo/ Pelo Rev.do José Maria Xavier/ Seu Dono H.J. S. Trindade*". Cópia de Hermenegildo José de Sousa Trindade (1806-1887), sem local, (década de 1870). 7 partes: V, Fl, Cl, Tpa 1ª, Vln 1º, Vln 2º, Bx. Dimensões: 29, 5 x 20,3 cm (papel Giorgio Magnani) e 15,6 x 24 cm. Microfilme em: BRMGSJav PUCRJ-21(0661-0675). Catalogada em: CT-CO, p. 439.

F3 – OLS, sem código, C-Un. *"Veni Creator Spiritus/ Hymno ao Divino Espirito S.to / Aria ao Pregador/ Pelo Rev.mo P.e José Maria Xavier. /Seu Dono/ Antonio Gonçalves de Lima/ Cachoeira do Carmo 14 de setembro de 1886*. Cópia de Antônio Gonçalves de Lima (fl. séc. XIX), Cachoeira do Carmo, 14 de setembro de 1886. 08 partes: Ts, Fl, Cl, 1ª e 2ª Tpa, Tbn 1º e 2º, Vln 1º, Vln 2º, Bx. Dimensões: 35 x 26,7 cm (papel J. Bevilacqua). Microfilme em BRMGSJls PUCRJ-15(0672-0695). Catalogada em: CT-CO, p. 438.

F4 – OLS, sem código, C-Un. *"Veni Creator Spiritus/ Aria ao Pregador"*. Sem indicação de autoria, sem local, [segunda metade do séc. XIX]. 03 partes: Fl e Cl, Vln 1º, Vln 2º. Dimensões: 30,6 x 23 cm.

F5 – OLS, sem código, C-Un. *"Solo ao Pregador Hymno ao Divino Espirito S.to. / Pelo P.e José Maria".* Cópia de Luís Baptista Lopes (1854-1907), sem local [meados do sec. XIX]. 1 parte: V. Dimensões: 25,2 x 35,5 cm.

Obs: as fontes mencionadas estão arquivadas em pasta, com capa e etiqueta: "Arquivo Musical da/ Orquestra Lira Sanjoanense/ Fundada em 1776/ São João del-Rei – MG/ Obra: Veni Creator Spiritus – ária ao Pregador Tenor/ Ano: 1886".

F6 – ORB, 16, 01623, C-Un. *“Solo Veni Creator”*. Cópia de Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912), sem local [final do sec. XIX]. 7 partes: Fl, Cl, Tpa 1 e 2, Vln 1º, Vln 2º, Vla, Bx. Dimensões: 15,5 x 24 cm. Microfilme em BRMGSJrb PUCRJ-33(671-0884). Catalogada em CT-CO, p. 438.

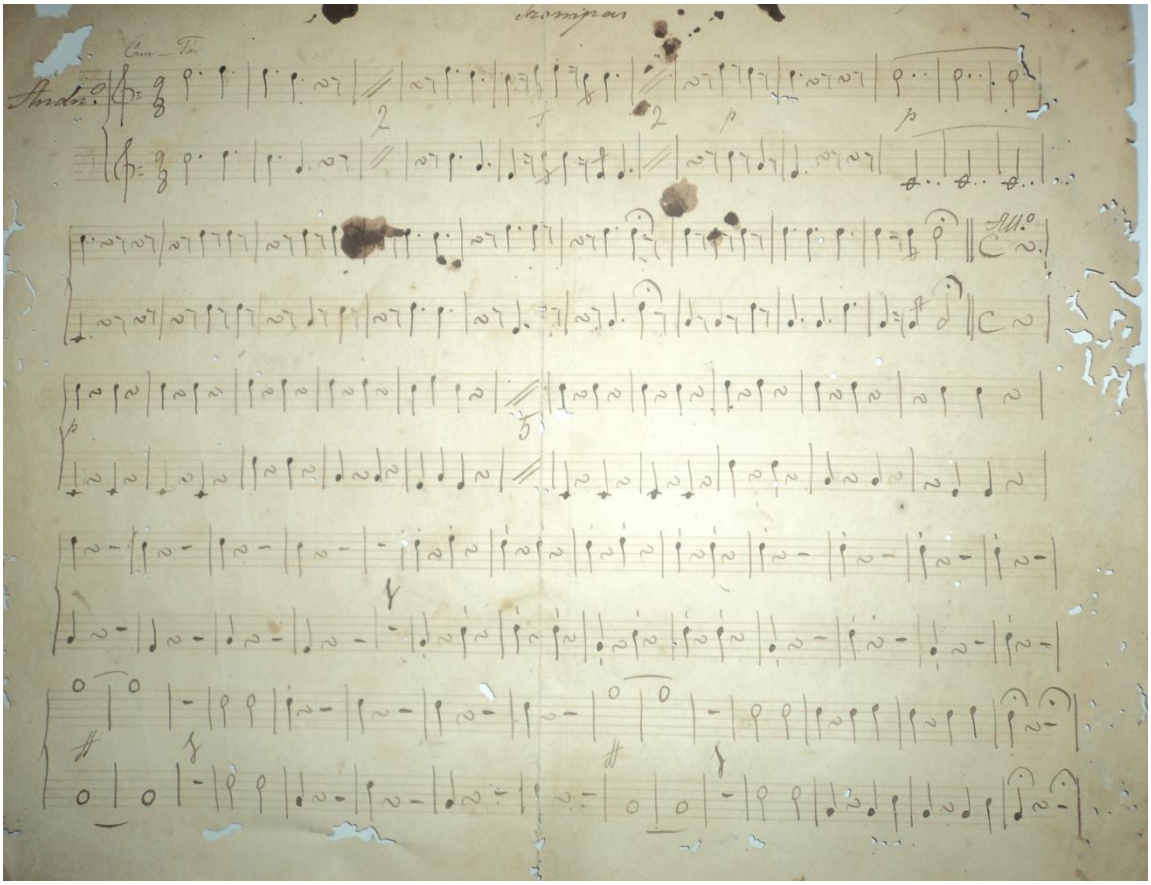


Figura 14: Parte autógrafa de trompas do Solo ao Pregador Veni Creator Spiritus

3.4.4.3 Comentário sobre a obra

Padre José Maria Xavier escolheu a primeira e a quarta estrofes do hino *Veni Creator Spiritus* e sua doxologia para compor esse Solo ao Pregador. A obra, estruturada em dois movimentos, um *Andantino* com 22 compassos em 9/8 e um *Allegro* com 89 compassos em quaternário, foi escrita para tenor solista e uma orquestra com flauta, clarineta, trompas, violinos 1º e 2º e baixo, que, nesta

edição, está subdividido em violoncelo e contrabaixo. Quanto à linha vocal, na extensão do dó2 ao lá3, sugere, na primeira parte, um longo fraseado em *legato*, constatado pelas várias ligaduras empregadas pelos copistas, que, nesta, optou-se por incluir a expressão *legato* sobre a parte do tenor. A segunda parte, rica em coloraturas, que se alternam entre quiálteras e semicolcheias, faz lembrar o italiano Gioachino Rossini, mas com bastante originalidade, ao contrário do *Jam nunc paterna claritas* e do *Creator alme siderum*, que, na verdade, tratam-se de arranjos. A influência de Rossini pode ser percebida também nos *crescendo* e *tutti* da orquestra. A obra encerra com um *cadenza* ao estilo das óperas italianas do século XIX.

3.4.4.4 Aparato crítico

1	**Localização**	**Parte**	**Fonte**	**Situação na Fonte**
2	c.1 e 2	Vln 1, Vln2,Bx	F2, F3 e F6	indefinição das ligaduras
3	c.1 e 2	Fl, Cl, Vln 1, Vln 2,Bx	F2, F3 e f4	ausência de dinâmica
4	c.1 e 2	Cl	F2 e F3	sem ligadura
5	c.1 e 2	Cl	F6	sem ligadura
6	c.3	Vln 2	F2	*p*
7	c.6	Tpa	F2	*f*
8	c.6	Vln1 e Vln2	F2, F3 e F4	*ff*
9	c.7	Vln 1, Vln 2 e Bx	F2, F3 e F4	*p*
10	c.11, 12 e 13	Tpa	F1	mínima com ponto duplo como unidade de tempo
11	c.11, 12 e 13	Tpa	F6	mínima pontuada ligada a uma semínima pontuada com unidade de tempo
12	c.14	Ts	F2, F3,	ausência de acento
13	c.15, n.3 e 4	Ts	F2 e F3	acento sobre as notas
14	c.16 e 17	Tpa	F1	borrão
15	c.17, n.9	Ts	F2 e F3	nota sol natural

16	c.18, n.2	Tpa 2	F1	nota raspada
17	c.19, t.3	Vln1	F2 e F3	ausência da pausa de colcheia
18	c.19, t.3	Vln 2	F2 e F3	si bemol
19	c.20, n.2	Tpa 2	F1	nota corrigida
20	c.22, n.3	Fl, Cl, Vln 1, Vln2,Bx	F2, F3 e f4	sem ponto de aumento
21	c.27	Tpa	F1	sem dinâmica
22	c.27	Vln 1 e Vln 2	F2, F3 e F4	*f* indefinição na colocação
23	c.27, t.1	Cl	F2	manchado
24	c.31, n.2	Ts	F2	acento sobre a nota
25	c.38, t.1	Ts	F2	mancha no texto
26	c.41, t.4	Ts	F2	mancha no texto
27	c.42,	Ts	F2 e F3	*f*
28	c.43 a 50	Tpa	F1	acento indefinido sobres as notas
29	c.51, n.2	Ts	F2	*ff*
30	c.55 a 70	Fl	F2	colagem sobre a parte
31	c.71, n. 3 e 4	Fl	F2	notas borradas
32	c.73, t.1	Cl	F2	furado
33	c.101 a 104	Tpa	F1	acento indefinido sobres as notas
34	c.102, n.1	Vln 1	F2	nota borrada
35	c.103, n.1	Tpa	F1	nota raspada
36	c.107, n.11	Ts	F2	*aceller.*

3.4.4.5 Texto literário

O hino *Veni Creator Spiritus* foi um dos preferidos pelos compositores brasileiros do período colonial para as suas obras de Solo ao Pregador. A explicação para isso encontra-se no fato de este ser usado, também, como uma invocação solene ao Espírito Santo para a pessoa do pregador, o que poderia prescindir-se de uma festa específica. Os dois púlpitos da Catedral de São João

del-Rei, onde, desde o século XVIII, acontecem as grandes cerimônias religiosas da cidade, são ornamentados, na cobertura superior, com a imagem do Espírito Santo (FIGURA 15). Esse hino, no *Liber usualis* (1954, p. 885), é prescrito para as Vésperas da Festa de Pentecostes, sendo, também, entoado na *Tercia* (p. 878). Mas seu emprego estende-se, igualmente, para a Festa de Dedicação de uma Igreja, Confirmação, Ordenações Sacras[57] e Conclaves.

Figura 15: cobertura superior do púlpito da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar - São João del Rei (MG)

TRADUÇÃO

	Veni Creator Spiritus,	Vinde ó Espírito Criador,
I	Mentes tuorum visita:	Visitai as mentes dos vossos,
	Imple superna gratia	Enchei com a graça celeste
	Quæ tu creasti pectora.	Os corações que criastes.

[57]Informação disponível no *site:* <*http://www.preces-latinae.org/thesaurus/Hymni/VeniCreator.htm*>. Acesso em: 1 abril 2013.

	Accende lumen sensibus,	Acendei a luz para os sentidos,
IV	Infunde amorem cordibus,	Infundi amor nos corações,
	Infirma nostri corporis	Fortalecendo-nos para suportarmos
	Virtute firmans perpeti.	As fraquezas de nosso corpo.
	Deo Patri sit gloria,	Glória seja dada ao Pai,
VII	Et Filio, qui a mortuis	E ao Filho, que dos mortos
	Surrexit, ac Paraclito	Ressuscitou, e ao Paráclito,
	In sæculorum saecula.	Por todos os séculos.
	Amen.	Amém

ESCANSÃO

O texto do *Veni Creator Spiritus*, pela metrificação românica, apresenta versos hexassílabos, com os *ictus* na quarta e na sexta sílabas.

— — — / — / — —
Ve ni Cre a tor Spi ri tus,

— — — / — / — —
Men tes tu or um vi si ta:

— — — / — / — —
Im ple su per na gra ti a

— — — / — / — —
Quæ tu cre as ti pe ctora

— — — / — / — —
Ac cen de lu men sen si bus,

— — — / — / — —
In fun de a mo rem cor di bus,

— — — / — / — —
In fir ma no stri cor po ris

— — — / — / — —
Vir tu te fir mans per pe ti.

— — — / — / — —

De o Pa tri sit glo ri a

— — — / — / — —

Et Fi lio qui a mor tu is

— — — / — / — —

Sur re xit, ac pa ra cli to

— — — / — / — —

In sæ cu lo rum sae cu la.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa iniciou-se com a motivação de entender a presente prática do Solo ao Pregador em São João del-Rei, cidade mineira remanescente do período colonial. O primeiro passo, na intenção de se obterem dados sobre o tema, surpreendeu com a escassez de informações. Ao se passar para o levantamento de obras citadas nos catálogos musicais brasileiros e no Arquivo Musical das Orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos, constatou-se que Minas Gerais apresenta expressivo número de composições. Descobriu-se também que, dentre os compositores listados, o são-joanense Padre José Maria Xavier foi o que mais se dedicou a esse tipo de composição, com 13 obras registradas. Na Corte, essas não foram tão frequentes. Do Padre José Maurício, por exemplo, existem três obras registradas; de Francisco Manoel da Silva apenas uma; e nenhuma composição de Pedro Teixeira de Seixas e Fortunato Maziotti.

Partindo da premissa de que, para entender as particularidades da tradicional música litúrgica em São João del-Rei, e, consequentemente, o cerimonial do Solo ao Pegador, ocupou-se, no Capítulo I, de como funcionava a liturgia e a música nos séculos XVIII e XIX. Estabelecido esse entorno, falou-se da prática musical na cidade e da atuação das Orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos nas cerimônias religiosas. Foi feito, igualmente, um esboço biográfico do Padre José Maria Xavier, buscando complementar as informações trazidas pelos seus biógrafos anteriores.

No Capítulo II, foi abordado o Solo ao Pregador, como objeto e prática, localizando-o de modo mais abrangente no contexto em que se realizava. Para tanto, discorreu-se sobre o papel do pregador e o alcance da sua influência na

sociedade colonial e imperial, bem como sobre a oratória sagrada. Tratou-se, particularmente, da prática do Solo ao Pregador em São João del-Rei por ocasião das festas e solenidades promovidas pelas irmandades religiosas.

No Capítulo III, foi apresentada a Edição Crítica de quatro Solos ao Pregador do Padre José Maria Xavier: *Jam nunc paterna claritas*, *Creator alme siderum*, *O Gloriosa Virginum* e *Veni Creator Spiritus*. Essas edições foram realizadas a partir de manuscritos depositados nos arquivos musicais das Orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos, e apresentando, como de praxe, as informações introdutórias sobre a obra, destinação litúrgica, recenseamento das fontes, aparato crítico e estudo e escansão do texto literário.

No processo de coleta de informações acerca do Solo ao Pregador, foram surgindo questões a respeito do por que Minas Gerais afigura-se com maior ocorrência de composições. E, especificamente, no caso de São João del-Rei, quando iniciou essa prática e por que ela ainda permanece.

Chama a atenção, primeiramente, o termo “Solo ao Pregador” ou “Ária ao Pregador”, que aponta, claramente, uma deferência para com a figura do sacerdote que prega. O pregador, no contexto da sociedade colonial e imperial, como foi demonstrado, tinha um lugar de poder, não só pela importância do seu ministério, mas pela sua faculdade de, pelas palavras e gestos, inculcar naquele grupo de ouvintes, muitas vezes de classes sociais diferentes e agregados no mesmo espaço, o padrão social e hierárquico português. É sabido que muitas pessoas não entendiam o sermão, mas o valorizavam por modismo. Naqueles tempos, o povoado, vila ou cidade recebia o pregador convidado como uma celebridade. Isso ficou bem claro, com a instalação da imprensa, no primeiro quartel do século XIX, quando os convites e programas de festas religiosas eram

publicados sempre com menção ao pregador. Portanto, a deferência ao pregador nessas composições é justificada pela sua autoridade e projeção e devem ser entendidas nesse contexto, caracterizado pela unidade religiosa imposta pela Coroa portuguesa.

A prática do Solo ao Pregador tinha uma função específica, que era solenizar a cerimônia religiosa, já que as irmandades transformavam o momento do sermão num espetáculo. E essa é a peculiaridade de Minas Gerais, onde a presença forte e atuante dessas associações leigas, principalmente nas cidades auríferas, subvencionava as festas e solenidades que lhes eram atribuídas. Isso não significa que em outros locais essa prática não existia. Talvez, ela não fosse tão intensa quanto em Minas Gerais. Há que se considerar, igualmente, a repercussão do *Motu Próprio* de 1903, que prescreveu severas instruções sobre o uso da música sacra nas igrejas, e a reforma litúrgica da década de 1960, que fez com que antigos grupos musicais, sem função na nova liturgia, desaparecessem, e, consequentemente, os seus arquivos. É possível que muitas composições de Solo ao Pregador não tenham chegado até nós.

É difícil precisar o início dessa prática em São João del-Rei. As primeiras composições conhecidas remontam ao último quartel do século XVIII. Os Livros de registros das irmandades nesse período apenas registram os gastos com a “muzica”, mas não dão detalhes sobre o tipo de música que era executada. Há registro sobre os abusos da música que se cantava nas igrejas, como aquela Provisão (1753) da Diocese de Mariana. No século XIX, quando os programas das festas são-joanenses eram publicados nos periódicos, as referências à parte musical também são incipientes. Há menções como “foi executada a música do Antonio dos Santos Cunha” sem maiores informações. Entretanto, o grande

número de composições de Solo ao Pregador nos Arquivos Musicais da Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos demonstra que havia uma prática, e a principal razão dessas obras terem chegado até nós, é justamente porque tinham uma função na liturgia.

A partir do século XX, as composições de Solo ao Pregador são praticamente inexistentes. Hoje, em São João del-Rei, embora o contexto em que essa prática se realiza seja diferente do contexto dos séculos anteriores, o cerimonial do Solo ao Pregador permanece fundamentalmente inalterado. Atualmente, a cidade já não ocupa a mesma posição de destaque, seja no âmbito político ou artístico, que ocupou no século XVIII e grande parte do século XIX, e a religião católica, por sua vez, divide espaço com vários outros cultos estabelecidos. Entretanto, a cidade ainda continua sendo uma referência em termos de arte sacra brasileira. As irmandades religiosas, estabelecidas na região desde o período colonial, ainda continuam ativas, bem como o gosto pelas festas e pela pompa com “sabor barroco”. Essas celebrações festivas, resquícios dos séculos XVIII e XIX, com seus ritos, às vezes incompreensíveis para algumas pessoas, englobam outros aspectos, como a sociabilidade, seu universo simbólico, todos esses permeados pelo sentido de identidade cultural. Constatou-se que a atuação das Orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos nas funções litúrgicas, aliada ao empenho das autoridades eclesiásticas em manter a tradição, estabelece essa ligação com o passado. E a prática do Solo ao Pregador resiste, mesmo que seja como parte do *theatrum sacrum* para manter a solenidade das cerimônias.

É oportuno aqui comentar que ainda há muito a pesquisar sobre o Solo ao Pregador. Faz-se necessário investigar as suas origens. Seriam ibéricas? Há

alguma relação com aquelas *Sonatas de Chiesa* tão em voga na Europa do século XVIII? Há que se investigar também os vestígios dessa prática em outros arquivos brasileiros, com o do Museu da Música de Mariana, o de Pirenópolis e o acervo do Padre Jaime Diniz, agora disponibilizado, dentre outros. Por outro lado, um estudo comparativo das composições sob uma perspectiva musical poderia revelar outros aspectos interessantes dessas obras. Contudo, até o momento, as evidências demonstram que a paraliturgia do “Solo ao Pregador” foi intensa em Minas Gerais.

REFERÊNCIAS

ALVES, José Luiz. Os Claustros e o Clero no Brazil. *Revista Trimensal do Instituto Histórico e Geographico Brazileiro*. Rio de Janeiro: Companhia Typhografica do Brazil, 1895. tomo LVII, parte II.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu Tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. vI.

A PROVÍNCIA DE MINAS. Endoenças. Ano VI, n.º 322. Ouro Preto, 29 abr. 1886.

AQUINO, Monsenhor Almir Rezende de. *Carmópolis de Minas – Antigo Japão*. Belo Horizonte: Littera Maciel, 1998.

ARQUIVO ECLESIÁSTICO DA DIOCESE DE SÃO JOÃO DEL-REI. *2º Livro de Termos e Deliberações da Ordem Terceira do Carmo 1761-1839*.

____. *Livro de Compromissos da Irmandade da Boa Morte (1786)*.

____. *Livro de Assentos de Batismo — Tomo II (1819)*. Transcrição Giovanni Alves de Paula responsável pela consulta ao AED.

____. *Livro de Termos e Deliberações da Venerável Irmandade do Santíssimo Sacramento (1873/1947)*.

____. *Livro de Assentamentos de Óbito 1886*.

AZZI, Riolando. Igreja e Estado em Minas Gerais (Crítica Institucional). *Revista do IAC*, Ouro Preto, n.º 0, p. 24-40, 1987.

BARBOSA, Elmer Corrêa (Org.). *O ciclo do ouro (o tempo e a música do barroco católico)*. Catálogo de um arquivo de microfilmes/Elementos para uma história da arte no Brasil; pesquisa: Elmer C. Corrêa Barbosa; assessoria no trabalho de campo: Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; catalogação das músicas do séc. XVIII por Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, Funarte, Xerox, 1978 [na capa: 1979].

BIASON, Mary Angela. Os músicos e seus manuscritos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.º 18, p. 17-27, 2008.

____. (Org.). *Banda Euterpe Cachoeirense*: *Acervo de Documentos Musicais (Manuscritos) (Música Sacra)*. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2012.

BORBA, Tomás; GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de Música (ilustrado)*. Lisboa: Cosmos, 1963. v. II.

BOSCHI Caio César. *Os Leigos e o Poder (Irmandades Leigas e Política Colonizadora em Minas Gerais).* São Paulo: Ática, 1986.

BRASIL, Gerson. *História das ruas do Rio (e de sua liderança na História Política do Brasil)*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

BROTHERS INC., Besinger. *Breviarium Romanum.* Summi Pontificis et Sacræ Rituum Congregationis Typographi. Bostoniæ, Cincinnati, Chigagæ, Sancti Francisci: Novi Eboraci, 1848.

CANNADINE, David. Contexto, execução e significado do ritual: a monarquia britânica e a "invenção da tradição" (1820 a 1977). In: ROBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Tradução Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p.111-174, 2012.

CARDIM, Fernão. Tratado da Terra e da Gente do Brasil. *Brasiliana*, São Paulo – Rio – Recife – Porto Alegre: Nacional, 1939. 2ª ed. v.168 (Original: 1593).

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1958.

CASTAGNA, Paulo. As *claves altas* na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. *Per Musi*, Belo Horizonte, v.3, p. 27-42, 2002.

____. Dualidades nas propostas editoriais de música antiga brasileira. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.º 18, p. 7-16, 2008.

____. Avanços e Perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, São Paulo, n.º 1, p. 32-57, 2008b.

____. José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. *Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, 2008c. v.1.

____. *A música religiosa mineira no século XVIII e primeira metade do século XIX*. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp x, s.d., 13p. (Apostila de Curso).

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Tradução Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CINTRA, Sebastião de Oliveira. *Efemérides de São João del-Rei*. 2.ª ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982. v. I e II.

CÓDICE COSTA MATOSO. *Coleção das notícias dos primeiros descobrimentos das minas na América que fez o doutor Caetano da Costa Matoso sendo ouvidor-geral das do Ouro Preto, de que se tomou posse em fevereiro de 1749, & vários papéis*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1999. v.I

COELHO, Dom Antônio. *Curso de Liturgia Romana.* Portugal: Ora & Labora, 1950. tomo I.

CORREIO MERCANTIL. *Collegio Duval (propaganda)*. Rio de Janeiro, 24 dez. 1853.

CORREIO OFFICIAL DE MINAS. *Relação nominal alphabetica dos sacerdotes pertencentes à Diocese de Marianna, com declaração de seus empregos e residencias*. Ano I, n.º 19, Ouro Preto, 12 mar. 1857.

____. *Annuncios*. Ano III, n.º 294, Ouro Preto, 15 out. 1859.

CORREIO PAULISTANO. *Biographia Musical de Minas*. Ano XXII, n.º 5637, 20 jun. 1875.

CRESONI, Fábio. *Educação, História e Cultura*: A pregação como instrumento catequético e pedagógico de conversão na América portuguesa. São Paulo: Unesp x, s.d., 7p. (Apostila de Curso).

DIÁRIO DE MINAS. *Abaixo-assignado*. Ouro Preto, Ano III, n.º 567, 18 dez. 1875.

DIAS, Sérgio. Considerações sobre a originalidade da música minera setecentista. IN: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 4, 2001, Juiz de Fora: *Anais*. Centro Cultural Pró-Música. jul. 2002. p. 143-172.

DUPRAT, Régis; BIAZON, Mary Angela (Org.) *Acervo de Manuscritos Musicais (Coleção Francisco Curt Lange)*: *Compositores Anônimos*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Museu da Inconfidência, 1991. v.3.

DUPRAT, Régis; BALTAZAR, Carlos Alberto (Org.) *Acervo de Manuscritos Musicais Coleção Francisco Curt Lange*: *Compositores Mineiros dos Séculos XVIII e XIX*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais: Museu da Inconfidência, 1991. v..1

____. *Acervo de Manuscritos Musicais (Coleção Francisco Curt Lange)*: *Compositores Não-Mineiros dos Séculos XVI a XIX*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais: Museu da Inconfidência, 1994. v.2

DURAN, Maria Renata da Cruz. Frei Francisco do Monte Alverne, pregador imperial: roteiro para um novo estudo. *OPSIS – Revista do NIESC*. Goiás, v. 4, p.126-147, 2004.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Editar José Maurício Nunes Garcia.* 2000. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Catálogo de publicações de Música Sacra e Religiosa/obras dos séculos XVIII e XIX.* Disponível em:
< http://www.interkit.com.br/musicasacra/imagens/menu.gif> Acesso em: 10 mar. 2011.

GAIO SOBRINHO, Antônio. *Sanjoanidades*. São João del-Rei: A Voz do Lenheiro, 1996.

____. *São João del-Rei através de documentos*. São João del-Rei: UFSJ, 2010.

GALVÃO, Benjamin Frakilin Ramiz. O Púlpito no Brasil. *Revista do Instituto Geographico Brasileiro*. Rio de Janeiro, tomo 92, v. 146, p.7-160. 1926.

GOSSET, Philip *et al. Mestres da Ópera Italiana 1 (Rossini, Donizetti, Bellini).* Tradução Madga Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1989.

GRIER, James. *The critical editing of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

GUERRA, Antônio. *Pequena história de Teatro, Circo, Música e variedades em São João del-Rei - 1717 a 1967*. Juiz de Fora: Sociedade Propagadora Esdeva, 1968.

HAREWOOD, Conde de. *Kobbé: O Livro Completo da* Ópera. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

HANSEN, João Adolfo. A civilização pela palavra. In: LOPES, Eliane Maria Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes; VEIGA, Cyntia Greive (Org.). *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Auntêntica, 2000.

____. Como e por que pregar. Disponível em: *http://www.revistadehistoria.com.br/secao/leituras/como-e-por-que-pregar*. Acesso em: 26 ago. 2012.

____. Padre Antônio Vieira (Sermões). In: *Introdução ao Brasil: um banquete no trópico*. MOTA, Lourenço Dantas (Org.). São Paulo: Senac, 1999, p. 23-53.

HAUCK, João Fagundes *et al*. História *da Igreja no Brasil (Ensaio de interpretação a partir do povo) (Segunda Época – Século XIX)*. Petrópolis: Vozes, 1985.

HORNAERT, Eduardo. *et al*. *História da Igreja no Brasil (Ensaio de interpretação a partir do povo) (Primeira Época – Período Colonial).* Petrópolis: Vozes, 2008.

IGREJA DE NOSSA SENHORA DAS MERCÊS. (Bula) *Termo de Elevação à Arquiconfraria.* São João del-Rei, 1953.

IPHAN. *Inventário de Maria Viegas (negra forra).* São João del-Rei, 1731 (caixa 612). Transcrição Jairo Braga Machado.

JORNAL O TURISMO. São João del-Rei, mar. 1990.

LANGE, Francisco Curt. A música do período colonial em Minas Gerais. In: *Seminário sobre a cultura mineira no período colonial*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1979.

LOPES, Hélio. *Letras de Minas e Outros e Outros Ensaios*. São Paulo: USP, 1997.

LIMA JÚNIOR, Augusto de. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais*: *origens das principais invocações*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1956.

LAEMMERT, Eduardo Von. *Almanak administrativo, mercantil e industrial da província do Rio de Janeiro da Côrte e da Capital da Província do Rio de Janeiro/inclusive alguns municípios da Província, e a cidade de Santos para o anno de 1874.* Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert,1874. Disponível em: <htpp://objdigital.bn.br/acervodigital/divperiodicos/almanak/al1874/00000759.html >. Acesso em:14 set. 2011.

LIBER USUALIS MISSÆ ET OFFICII. Parisiis, Tornaci, Romæ: Desclée & Co., 1947.

MASSIMI, Marina. A pregação no Brasil colonial. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v.1, n.º 34, p.417-436, 2005.

____. Um importante documentário para a reconstrução da história da cultura no Brasil colonial: os acervos da oratória sagrada. *Memorandum 10*, Belo Horizonte: UFMG, p. 45-64, 2006.

MATOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia – Biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1996.

____. *Catálogo temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia.* Rio de Janeiro: MEC, 1970.

MONTEIRO, Maurício. Uma introdução sobre a musicologia no Brasil (o caso da música colonial mineira). In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 3. Juiz de Fora. 1988, *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 11 a 16 jul. 1998. p. 103-114.

MOTA, Rosemary. *Baptista Caetano de Almeida*: *um mecenas do projeto civilizatório em São João d'El-Rei no início do século XIX - a biblioteca, a imprensa e a sociedade literária*. 2000. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Biblioteconomia, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2000.

NEVES, José Maria. *Música Sacra Mineira (Catálogo de obras).* Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

NEVES, José Maria. *A Orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical em São João del-Rei*. Rio de Janeiro: O Globo, 1984.

NEVES, José Maria. *Música Sacra Mineira* (*Biografias, Estudos e partituras*). Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes (Catálogo de manuscritos musicais).* São Paulo: Arte & Ciência, 1977.

NOTICIADOR DE MINAS (Órgão Conservador). J. F. Paula Castro (Prop.). *Publicação a pedido*. Minas Gerais, Ano III, n.º 236, 22 set. 1879.

____. J. F. Paula Castro (Prop.). Exposição Industrial Mineira. Ano V, n.º 504, Minas Gerais, 7 nov. 1872.

O ARAUTO DE MINAS: *hebdomadário político, instructivo e noticioso (órgão do Partido Conservador).* Severiano Nunes Cardoso de Rezende (Red.). Programma de Festividade. São João del-Rei, 17 mar. 1877.

____. *Programma de Festividade*. São João del-Rei, 24 mar. 1877.

____. *Programma de Festividade*. São João del-Rei, 17 jun. 1887.

____. *Imagem do Sagrado Coração de Jesus*. São João del-Rei, Ano IV, n.º 36, 2 dez. 1880.

____. O Desembargador Francisco Leite da Costa Belem. Anno VI, n.º 32, São João del-Rei, 9 dez 1882.

____. *Prolongamento da E. F. Oeste de Minas*. São João del-Rei, Ano X, nº 14, 10 jul. 1886.

____. *Festa de Passos*. São João del-Rei, n.º 31, 4 dez. 1886.

____. *O Padre José Maria Xavier*: *Homenagem a um mineiro illustre*. São João del-Rei, 29 jan. 1887.

O APÓSTOLO. *Visita do Sr. Bispo de Marianna a São João d'El-Rey*. Rio de Janeiro, Ano XV, n.º 100, 8 set. 1880.

____. *Mez de Maria*. Rio de Janeiro, Ano X, n.º 103, 11 jun. 1875.

____. *Exequias do Exm. Sr. Bispo de Marianna em S. João d'El-Rey*. Rio de Janeiro, Ano X, n.º 134, 20 ago. 1875.

____. *Exequias de Pio IX*. Rio de Janeiro, Ano XIII, n.º 55, 27 mar. 1878.

____. *Annuncios Musicas Sacras*. Rio de Janeiro, Ano XX, n.º 8, 25 jan. 1885.

____. *Matinas do Nat*al. Rio de Janeiro, Ano XX, n.º 144, 23 dez. 1885.

O BAEBENDYANO. *Amaro Carlos Nogueira (Prop.)*. Ano IX, n.º 384, 20 set 1885.

O BOM SENSO. *Publicações a Pedido*. Ano 4, n.º 319, 31 maio 1855.

OLIVEIRA, Dom Oscar. A Música a serviço da Arte e da Fé. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico* Brasileiro, Rio de Janeiro: IHGB, v. 150, n.º 364, 1989.

O BRASIL. J. J. da Rocha (Typ.). *Publicações a Pedido*. Rio de Janeiro, 19 out 1847.

PAIVA, Monsenhor Sebastião Raimundo de. Entrevista concedida a Adilson Candido. Registro em IC Recorder (Sony). Catedral Basílica de Nossa do Pilar. 4 set. 2012.

PASSOS, Flávio Marcos dos. *José Maria Xavier*: *o músico, o sacerdote, o cidadão (Um homem de seus tempos)*. 2003. Monografia (Pós-graduação *lato sensu* em História de Minas no século XIX) - Departamento das Ciências Sociais e Jurídicas, Universidade Federal de São João del-Rei. São João del-Rei, 2003.

PEREIRA, Isidro. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. Braga: Apostolado da Imprensa, 1990.

PIMENTEL, Aureliano Pereira Correia. Traços biográficos do Pe. José Maria Xavier. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Belo Horizonte, Ano VI, fasc. 1, p. 95-106, jan/mar. 1901.

PONTES, Márcio Miranda. *Catálogo de Manuscritos Musicais presentes no Acervo do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos*. Disponível em: <http://www.editorapontes.com.br/tmb/vespasiano/pages/introp.htm>. Acesso em: 20 jan. 2012.

QUIGLEY, Edward. J. *The Divine Office*: *a Study of the Roman Breviary.* Dublin: M. H. & Son, Ltd., 1920.

ROCHA, Edilson. A missa grande de Antonio dos Santos Cunha: influências operísticas na obra de um compositor colonial mineiro. *Per Musi*. Belo Horizonte, n.º 18, p.52-58, 2008.

RODRIGUES, José Antonio. *Apontamentos da População, Topografia e Notícias Cronológicas do Município da Cidade de S. João Del-Rei, da Província da Minas Gerais*. São João del-Rei: Typografia de J.A. Rodrigues, 1850.

SANTOS, José Felício dos. *Memória do Districto Diamantino da Comarca do Serro Frio*. Rio de Janeiro: Americana, 1868.

SARAIVA, Francisco R. dos Santos. *Novíssimo Dicionário Latino-português*: *Etimológico, Prosódico, Histórico, Geográfico, Mitológico, Biográfico, etc.* Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Garnier, 1993.

SCHLESINGER, Hugo; PORTO, Humberto. *Dicionário Enciclopédico das Religiões.* Petrópolis: Vozes, 1995.

SOUZA, Pedro de. A Música em São João del Rey do século XVIII até nossos dias. In: *Bi Centenário Orquestra Lira Sanjoanense 1776-1976 (Pasta de Conferências)*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial

STENDHAL. *Vida de Rossini (seguido de notas de um diletante)*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

TAVARES, Hênio. *Teoria Literária.* 2.ª ed*.* Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1966.

TIRADO, Abgar Antônio Campos. Padre José Maria Xavier, sua vida e sua obra,no contexto de sua época. *Revista da Academia de Letras de São João del-Rei*, Ano II, n.º 1, p. 163-173, 2006.

TIRADO, Abgar Campos; SOBRINHO, Antônio Gaio. Entrevista concedida a Adilson Candido 2. São João del-Rei (MG). Registro em IC Recorder (Sony). Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier. 13 jul. 2012

MOTTA, Rosemary Tofani. *Baptista Caetano de Almeida*: *um mecenas do projeto civilizatório em São João d'El-Rei no início do século XIX - a biblioteca, a imprensa e a sociedade literária.* 2000. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Biblioteconomia, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2000.

TRINDADE, Cônego Raimundo. *Arquidiocese de Mariana (Subsídios para a sua História).* São Paulo: Escolas Profissionaes do Lyceu Coração de Jesus, 1953. v.1

____. *Arquidiocese de Mariana (Subsídios para a sua História).* São Paulo: Escolas Profissionaes do Lyceu Coração de Jesus, 1955. v.2.

VERDASCA, José (Org.). *Sermões Escolhidos (Padre Antônio Vieira)*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

VIDE, Sebastião Monteiro da. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (feitas e ordenadas pelo ilustríssimo e reverendíssimo D. Sebastião Monteiro da Vide (1707).* Brasília: Senado Federal-Conselho Editorial, 2007.

VIEGAS, Aluízio José. Música em São João del-Rei – de 1717 até 1900. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei*. Juiz de Fora: Esdeva, v. 5, p.53-65, 1987.

____. *Entrevista concedida a Adilson Candido*. São João del-Rei (MG). Registro em IC Recorder (Sony). Sede da Orquestra Lira Sanjoanense. 19 set.. 2011.

____. *Entrevista concedida a Adilson Candido*. São João del-Rei (MG). Registro em IC Recorder (Sony). Sede da Orquestra Lira Sanjoanense. 13 jul. 2012.

____. *Entrevista concedida a Adilson Candido*. São João del-Rei (MG). Registro em IC Recorder (Sony). Sede da Orquestra Lira Sanjoanense. 20 jan. 2013.

VIEGAS, Augusto. *Notícia de São João del-Rei*. 2ª ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1953.

XAVIER, José Maria. *Jam nunc paterna claritas*. Partitura do Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (manuscrito autógrafo). No conjunto: partes autógrafas, cópia de Hermenegildo José de Souza Trindade e uma partiturização por Aluízio José Viegas.

____. *Creator alme siderum.* Partitura do Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (manuscrito autógrafo). São João del-Rei, 1841. [No conjunto encontram-se as cópias desta por Hermenegildo José de Sousa Trindade].

____. *Veni Creator Spiritus.* Partitura do Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense. No conjunto: parte autógrafa de trompas, cópias em partes de Hermenegildo José de Souza Trindade, Antônio Gonçalves de Lima, Luiz Baptista Lopes e outras sem identificação, e uma partiturização por Aluízio José Viegas.

____. *O Gloriosa Virginum.* Partitura do Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (manuscrito autógrafo). São João del-Rei, 1874. [No conjunto, encontram-se as cópias desta por Antônio Gonçalves de Lima].